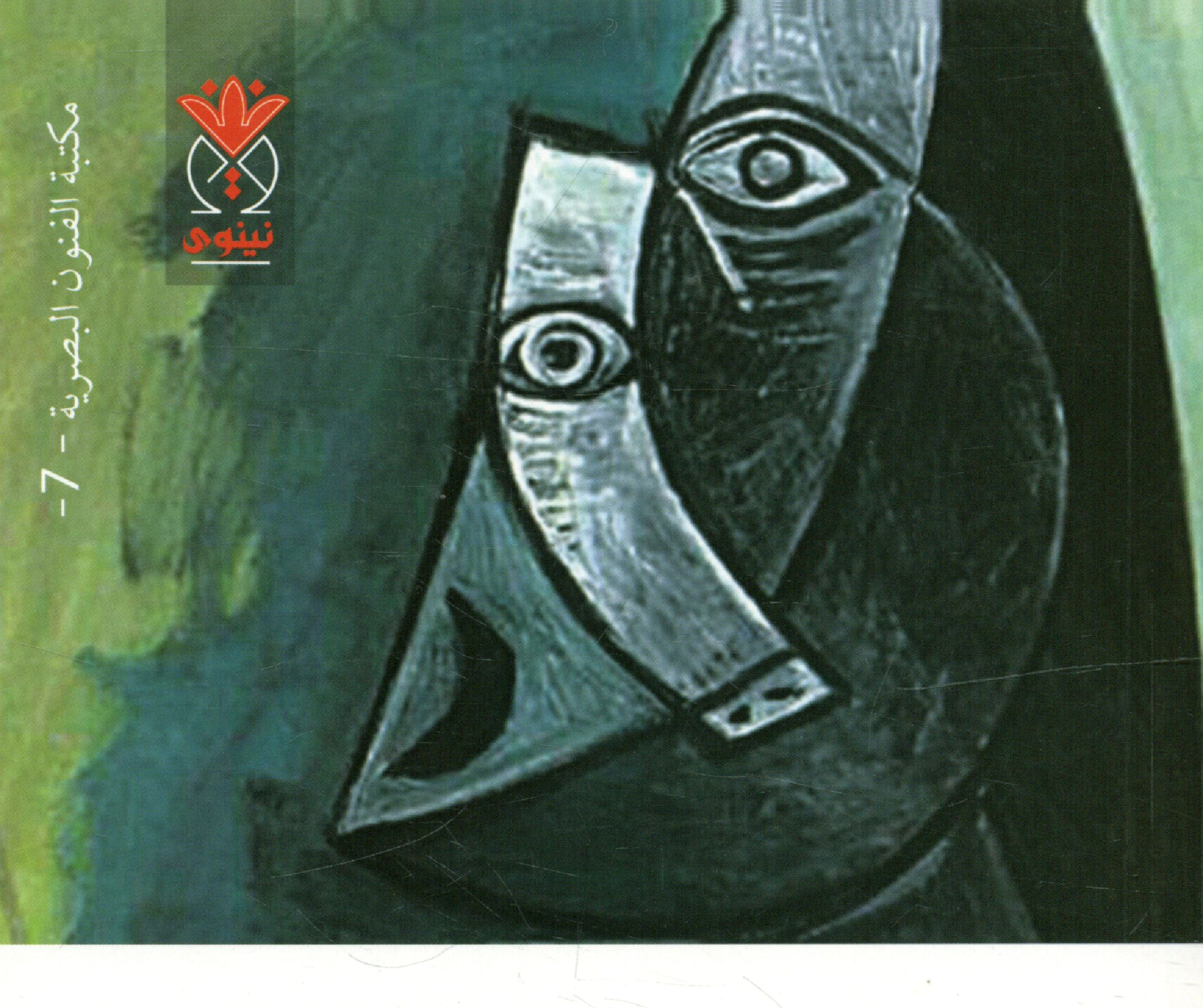


محمد عبيدو

صورة الفنان التشكيلي في السينما

صورة الفنان التشكيلي
في السينما

اسم الكتاب: صورة الفنان التشكيلي في السينما

تأليف: محمد عبيدو

عدد الصفحات: 144

القياس: 14.5 ◆ 21.5

1000/2013م -1434هـ



سورية - دمشق - ص ب 4650

تلفاكس: 2314511 11 963 +

هاتـف: 2326985 11 963 +

E-mail: ninawa@scs-net.org
www.ninawa.org
facebook.darninawa

العمليات الفنية:

التنضيد والإخراج والطباعة وتصميم الغلاف

القسم الفني - دار نينوى

محمد عبيدو

صورةُ الفنان التشكيلي في السينما

إلى فان غوغ

مضيت إلى الجميع

إلى جميعهم

إلى كلِّ القريبين من ياسمين

الروحِ

علَّ أحدَهم

يوقف لحظة يأسكَ

الذائب في الأصفر

المنثور في لوحاتكَ..

ما صافح أحدٌ

روحَكَ المتروكةَ إلى رحيلها ...

لا غمامٌ

غَسَلَ قلبكَ من سديمِ القَهرِ

لا سماءٌ

مَضَتْ بكَ إلى أقاصي الحنين

لا فتاةٌ

رَنَتْ(*) إليكِ بعينيها الحانيتين

وأشعلت رقَّتُها جسدَك الواهن...

ينفثُ غليونُكَ الدخانَ كقطارٍ

والغربان تسيل

من هَذَيَانِ أصابعِكَ

لحقول القمح...

تلمُ شَتَاتَ الضوء

تصوغه ألقاً في اللوحة

وتهب نفسك...

حتى الثمالة

تَهِبُ نفسك للموت...

محمد عبيدو

(*) النظر بتحبُبْ.

القسم الأول

صورة الفنانين التشكيليين في السينما

صورة الفنانين التشكيليين

في السينما

كان اكتشافُ السينما لأفلام الفن التشكيلي حدثاً فنياً وسوف نَجدُ مع انتشار السينما في العشرينيات من القرن العشرين، أنَّ العديد من التشكيليِّين السيرياليين كانوا يَرَونَ في السينما وسطاً مثالياً لسبر واستكشاف عوالم أخرى. (مان راي وهانز ريختر وفرانسس بيكابيا) كانوا ضمن الفنانينَ الذين قاموا بمحاولاتٍ تجريبيةٍ مع الفيلم لغاياتٍ سيريالية. (بيكابيا) كتب سيناريو فيلم (استراحة) من إخراج (رينيه كلير). (وسلفادور دالي) شارك (بونويل) في كتَابَةِ وإخراج (كلبٌ أندلسيٌ). إنَّ هذا الانتقال من الوسط التشكيلي إلى الوسط السينمائي يجعل هؤلاء الفنانين، وعلى نحوٍ محتومٍ، يوجهون اهتماماً وعنايةً أكبر بتكوين الصورة. عندما يأتي الرسام إلى الفيلم فإنَّه، بالضرورة يأتي حاملاً معه نظرةَ التشكيلي إلى التكوين واللون، ولابدَّ أنَّ وظائف الرسام والمخرج السينمائي تغذي بعضها البعض.

وقدمت السينما، طوال تاريخها العديدَ من الأفلام عن الفنانين التشكيليين، بعض هذه الأفلام يحتفي بالفنان بوصفه عبقرياً معذباً، رائياً، والذي يتخطى ظروفَهُ الاجتماعية المباشرة، وفي سنة /1936/ صور المخرج (ألكسندر كوردا) الجمال الأخاذ والشراء الآسر للوحات (رامبرانت) (قام بالدور تشارلز لوتون)، وهوعلى حافة الشيخوخة. بينما تأسره «ساسيكا» فينتقل تأثيرها الى اللوحات. وفي سنة 1940 أخرج (كيرت ايرتل) في

سويسرا فيلماً عن (مايكيل أنجلو). وفي فرنسا بعث (جان ليكو) الحركة في تماثيل العظيم (رودان). وأنجز المخرج (دوغلاس هيكوكس) الفيلم الأمريكي (ابنة ميسترال) في العام 1944 عن حياة الرسام (كيتش) وهو مقتبسٌ عن روايةٍ (لجوديث كرانتس). واستطاع (فرانسوا كامبو) في سنة 1945 أنْ يسجل في فيلمه عن (ماتيس) أصابع الفنان وهي تمسك بالفرشاة وتضع الألوان على لوحة قماشٍ كان يشتغل فيها .

غير أنَّ هذا النوع الجديد من الأفلام لم يكتسب أهميته إلاَّ سنة 1948 عندما فكر مخرجان إيطاليان، هما (لوسيانو ايمر وانركو غاس)، إلى تصوير أعمال (جيوتو وكاريشيو وجيروم بوسن)... وكانت أفلامهما بحقٍ بدايةً علاقةٍ جديدةٍ بين السينما والفنِّ التشكيليِّ. وما لبث أنْ اتجه عدد من السينمائيين على أعمال مصوِّري وفناني الماضي والحاضر. وبدأت صالات السينما بعرض أفلام الفنِّ التشكيليِّ، فأخرج (آلان رينيه) ثلاثةَ أفلامٍ عن (فان غوغ وغوغان وغورنيكا) لوحة بيكاسو الشهيرة، وتبوأ (رينيه) بهذه الأفلام مكانةً رفيعةً باعتباره أستاذاً في هذا النوع من الأفلام. وأنجز (جان اوريل) فيلم «الأعياد المجيدة» و«قصة مانيه» وأخرج (لودوكا) فيلماً عن الفنان (هنري روسو). وقدم (بيير غاسبار) فيلمَ «الحياة الدرامية لموريس أرتيللو» وبيير كاست فيلم «نساء اللوفر» وتتابعت الأفلام عن الفنانين التشكيليين وأعمالهم، فظهرت أفلام عن (رامبرانت وكوربيه وديلاكروا وسيزان وموديلياني وفلامينك وليجيه وجورج براك وغوستاف دوريه وأندريه ماسون ومارك شاغال) وغيرهم من كبار الفنانين التشكيليين ثم تُوْجَتْ هذه الأفلام بفيلم (هنري - جورج كلوز) «لغز بيكاسو» وفيه تتبع (كلوز) عمل الفنان الكبير خلال جميع مراحل الإبداعَ.

وقدمت بلجيكا عدةَّ أفلامٍ متميزةٍ من هذا النوع، مثل فيلم (هنري شتورك) «عالم بول ديلفو» وفيلم (بول هيزرت) «من رينوار الى بيكاسو» وفيلم (هنري شتورك وبول هيزرت عن روبنز)

وفي فيلم (عشاق منبارناس) في العام /1957/ عرض المخرج (جاك بيكر) لقصة النحات والرسام الإيطالي المَوْلد (موديلياني) وقام ببطولته (جيرار فيليب). وعن (موديلياني) تمَّ عام 2003 إنتاج فيلم آخر من بطولة (آندي غارسيا) الفيلم شبيه نوعاً بفيلم (أماديوس) من جهة احتوائه على حكايةِ تنافسٍ وحقدٍ ومقتٍ وتقديرٍ وإعجابٍ بين مبدعَيْن اثنين، فهنا يدخل الرسام «موديلياني» في تنافسٍ مع الفنان الأسطورة «بيكاسو» من أجل الظفر بقيمةِ إحدى المسابقات الفنية... «موديلياني» في أشد الحاجة للمبلغ كي ينقذ طفله الصغير، ومن هنا ينشأ الدافع الذي يقوده لأن يكون خلاقاً ومبدعاً إلى حد لا يوصف...

وقدم الممثل (تشارلز هيوستون) في 1965 حياة النحات والرسام (مايكل أنجلو) في فيلم (العذاب والنشوة) وفي العام 1966م أخرج (لوسيانو سالاس) فيلمه الإيطالي الفرنسي المشترك (ألغريكو) عن حياة ذلك الرسام الإسباني الأسطوري.

أما فيلم تاركوفسكي عن رسام الأيقونات الروسي (أندريه روبليف) 1966 فيسعى إلى عرض المرحلة التاريخية والاجتماعية التي عاش فيها الفنان. الفيلم يمثل رؤيةً لحياة «أندريه روبلوف» الذي ولد في أواخر القرن الخامس عشر وكان راهباً، ولكنه اصطدم مع الكنيسة ومع الدولة في زمنٍ كانت روسيا القيصرية تعاني من الاضطرابات الداخلية والغزوات التترية، يقوم برحلة في أرجاء روسيا، ويشاهد ويتعلم الكثير من ظروف بلاده وتقاليدِ شعبه وغرائب حياتهم، مما لم يكن يعرفه من قبل أثناء عزلته في ديره البعيد المنعزل.

في محاولةٍ لشرح فكرة الفيلم قال (تاركوفسكي): إنه وزملاؤُهُ أخذوا شخصيةَ الرسام العبقرية، الذي غاص في بداية القرن الخامس عشر في محاولةٍ للكشف عن القوة الروحية والأخلاقية للشعب الذي حتى في ظروفٍ لا تلائم الإبداع استطاع خلقَ كنوزٍ ثقافيةٍ هائلةٍ وعظيمةٍ.

يريد (تاركوفسكي) أنْ نقترب من أبطال الفيلم الذين تفصلنا عنهم مئاتُ السنين، وأنْ نكتسب عن هذا الطريق إحساساً بمتابعة المصائر التاريخية، وأنْ نشعر بأنفسنا ورثةً ومتابعينَ للنشاط الثقافي الحضاري الذي مارسوه، إنَّنا حلقةٌ في سلسلة الأجيال حيثُ أنَّ الحياة لم تبدأ بنا على هذه الأرض، كما وأنَّها لن تنتهي بموتنا. هذا الإحساس الضروري للإنسان وللإنسان المعاصر بشكلٍ خاصٍ.

إنَّ ما يميز فيلم (تاركوفسكي) «اندريه روبلوف» هو ذاك الإيمان المُلْهم بمكانة الإنسان والفن وأهدافهما، وبقوة البحث الأخلاقي التي تتحول أحياناً الى نشوةٍ روحيةٍ وخيالٍ مبدعٍ، يضاف إلى ذلك المشاركة بكل ما يحدث حولنا للناس الآخرين، ومن هنا يأتي التواضع العميق والطبيعي تماماً، إنَّه ليس حكماً وهو ليس بالمتأمل بل هو إنسان بين البشر يقاسمهم قدرهم، قدر شعبهِ ومصيرِه. مُنِعَ هذا الفيلم من العرض عام 1966 وعُرِضَ في مهرجان (كان) عام 1969 وفاز بجائزة النقاد وصُرِّحَ بعرضه عام 1971. إنَّ إخراج هذا الفيلم الفريد من نوعه وما واجهه من مشاكل وأحداثٍ جعل من (تاركوفسكي) أحد أعظم سينمائيي العالم. ففي المشهد الخالد من هذا الفيلم الإعجازيّ عندما نرى شخصية الفيلم الرئيسية «اندريه روبليف» يرمي بكتلةٍ من الطين وبصورةٍ عشوائيةٍ على جدارٍ ناصع البياض، فهو يخلق هنا بشكل ما لوحةً تجريديةً متمردةً، تُصَوِّرُ رفضه لتحقيق عملٍ أو خلق إبداعٍ رسميٍ، طلبه منه الدِّيَنُ الرسميُ ورجالُهُ لتزيين الكنائس، ومن هذا المشهد وحده بمجازيته وايحاءاته تتضح لنا معالم المشكلة الأزلية العويصة المعاصرة والحساسة ألا وهي مسألةُ العلاقة بين الفنِّ والسلطة.

كما قدم فيلم (الطرطشة الكبرى) الذي أخرجه البريطاني (جاك هازان) صورةً تسجيليةً (لديفيد هوكني) مع أصدقائه في العام 1974. عام 1973، أنجز السينمائي البريطاني (بيتر واتكينز) فيلماً عن حياة الرسام

النروجي الشهير (إدوارد مانش) ولعب الدور البطولي فيه الممثل (جير واستبي)، وأثمر لقاء (واتكينز بواستبي) عملاً رائعاً، قال فيه (انغمار برغمان) حين شاهده في عرضٍ خاص. إنَّه «يحمل ملامح عبقرية فذَّة»، ومع هذا لم يُعْرَضْ الفيلمُ لأسبابٍ كثيرةٍ، أولها أنَّ (واتكينز) يُعْتَبَرُ «المخرج الملعون» الذي يحسب له ألف حساب، خاصة بعد فيلمه «القنبلة» الذي منعت محطة «بي . بي . سي» عرضه لمدة زادت عن 20 عاماً ما حمل المخرج على الخروج من بريطانيا والتوجه «إلى بلدٍ أكثر انفتاحاً» حسب قوله. وكان أنْ عمل على فيلمه «إدوارد مانش» في النروج وكان من إنتاج التلفزيون النروجي الذي عاد وامتنع أيضاً عن عرضه ومنع مشاركته في مهرجان «كان» في ذلك العام. أعلنت إدارة الإنتاج أنَّ خللاً أصاب الشريط المسجل، وأنَّ عطلاً طرأ على الصوت، فكان أنْ خرج من المسابقة في المهرجان، وبقي طيَّ النسيان إلى أنْ قرَّرَ أحدُ المعجبين بأعمال (واتكينز) أنْ يقوم بهذه المبادرة ويفتح الملف من جديد. هذا المتحمس هو (أوليفر غروم)، صاحب دار توزيعٍ وإصدار شرائط «دي ي دي» في (تورنتو) وقد أعاد الفيلم إلى الواجهة، فرممه وأطلقه بعد 30 عاماً على حجزه.

ومن دون شكٍّ، إنَّ الفيلم غرائبيٌ وجريءٌ في آنٍ واحد ولذا تَحَفَّظَتْ دولة النروج عن محتواه، لأنَّه قد يمس بسيرة فنانها الشهير الذي يعتبر اليوم ثروةً وطنيةً بأعماله التشكيلية التي تملأ متاحف البلاد. والمخرج (واتكينز) أراد أنْ يصور الفنان (مانش) في أصدق صورة له: الشاب الفنان الموهوب والعبقري الذي عاش حياةً صاخبةً عاطفياً واجتماعياً، وعَرَضَ بعض العلاقات الجنسية الفضائحية والمتطرفة. (واتكينز) صوَّرَ هذه العلاقات الطبيعية والمثلية بحريةٍ تامةٍ وأضاء على عبقرية الفنان التي انطوت على إيجابياتٍ وسلبياتٍ على محيطه. وكلُّ ذلك صوِّر بأسلوبٍ صارخٍ وعبثيٍّ وفوضويٍّ الى حدٍّ ما. فليس الفيلم في إطار الإيقاع التقليدي الذي يروي سيرةَ فنانٍ في كلِّ مراحل حياته، بل على عَكْسِ ذلك، فالتصوير بحد ذاته

جاء صاخباً متقطعاً، فدمجَ المخرج مشاهد من حياته الواقعية بلوحات تشكيلية مُنْجَزَة أو في طور الإنجاز.

ولغةُ الميلم جاءت ثوريةً وفوضويةً ومُخَرِّبةً، تصف بالكلام ما صَوَّرَهُ الفنانُ في لوحاته، إلى جانب البعد المأسويِّ الذي صوره في تعاطيه مع ثلاث نقاط كانت مفصليةً في حياته: أولها المرضُ وبالتحديد مرض السل الوراثي الذي ضربه وضرب عدداً كبيراً من عائلته ومحيطه، فَصَوَّرَ دائماً وجوههم الصفراء وملامحهم الصارخة من خوفٍ وألمٍ. ويخلط المخرج هذه اللوحات بتقاطعٍ دائمٍ مع مشاهدَ من حياة (مانش)، حيث هو دائماً في هاجس الدماء الطالعة من صدره إلى بياض مَلاءَته وسريره واكتشافه هذه الدماء كلَّ صباحٍ. ويدور الفيلم في كابوسٍ ثلاثيِّ المشهد: الدماءُ الحمراء على الوسائد البيضاء، صدى بكاءٍ ونحيبٍ على الراحلين، وتأوهات الرسام المتألمِ. وتدخل شخصياتٌ كثيرةٌ في إطار الفيلم، خاصةً النساء اللواتي ارتبطن بالفنانِ بمشاعرَ عاطفيةٍ أو بعلاقاتٍ جنسيةٍ مشبوهة، والشخصيةُ الرئيسية من بين نساء الفيلم هي السيدة (هايبرغ) المتزوجة التي أحبها، وسرعان ما اكتشف خيانتها له. ويصور الفيلم واقعَ تفاعل (مانش) مع هذه العلاقة حين صبَّ غضبَهُ وحقدَه عليها وَصَوَّرَها في إطارٍ شيطانيٍّ مريعٍ: «سوف تنتهين بشعةً فاقدةً لأيِّ جماليةٍ في شكلك وروحك، وسوف أضحكُ طويلاً!» كذلك تبرز في الفيلم شخصياتُ أصحابه من الكتاب والفنانين (جايغر وإبسن وستريندبرغ) الذين شاركوه في آرائه ومواقفه المتحررة.

وَيُوَاجِهُ هذا الفيلم كما كلُّ الأفلام التي تتعاطى بالسيرةَ الذاتية للفنانين والعظماء مشكلةَ ربطَ عَالَمِ الفنان بواقعه وحقيقته، من دون أيِّ تزويرٍ قد يؤثر على شهرته بمزاجية المخرج الذي يبحث أيضاً عن لغته الخاصة. ولقد اختار (واتكينز) هنا البساطةَ في سرد الواقع في كلِّ مراحل حياته من طفولته إلى علاقاته بالرسامين الآخرين إلى زيارته (باريس) وإقامته فيها ما بين 1885 و1889 إلى إقامته في برلين عام 1892 الى ما

هنالك من مراحل معروفة في حياته، لكنه أعطى المَشَاهدَ التي تتعلق بعلاقته بالرسم وتحديداً في إنجازه للوحاته كلَّ إبداعه السينمائيَّ، حيث جعل الألوان تختلط بالمشاعر والحب والألم والمرض، وجعل صورة الفنان (إدوارد مانش) ترتبط مباشرةً بهذه اللقطات بحيث يُخرج المشاهد من الفيلم وصورة (مانش) في حالة هذيانه أو عبقريته الفذة في إنجازه للوحاته تسيطر على بقية المشاهد التقليدية التي تضم أيضاً جزءاً لا بأس به من المقابلات الحية ومن آراء أشخاصٍ عاديين، يجعلون ارتباط حياة الفنان المصورة بالواقع لوحةً خاصةً موقعةً هذه المرة باسم المخرج.

وهناك أفلامٌ مثل (كارافاجيو) للمخرج (ديريك جارمان) 1986، تعيد بناء أو تركيب علاقة الفنان بواقعه من خلال مزيجٍ من الحقائق والتخيلات، وبالتالي فإنَّ هذه الأفلام لا تحرص على تصوير التجربة الحياتية للفنان، ولا تقدم بورتريها واقعياً أو مسيرةً ذاتيةً للفنان، بقدر ما تهتم بإيجاد عوالم بديلةٍ، وبتقديم رؤيةٍ شخصية. وهناك أفلامٌ تتيح لنا أنْ ننفذ إلى عملية الإبداع وسرِّ الإيجاد الفني، دون أنْ يكون الفيلمُ درساً في الفن أو في تاريخ الفن. إنَّ التركيز على فعل الإيجاد والبحث عن عناصر إدارك الفنان التي رافقت تحقيق اللوحات، هي محاولةٌ لكشف الصلة بين حياة الفنان وتعبيره الجمالي، أيْ أنْ يكونَ الفنانُ نموذجاً لسبر واستكشاف مسألة سيكولوجية الإبداع الفني.

في الفيلم الوثائقي «فيلاسكيز: رسّام الرسّامين»، (الملك فيليب إيف) كان أكبر جامع فنٍّ لوقته، وكان الخادم العظيم لهذه العاطفة (فيلاسكيز). بالرّغم من أنّه ترك ميراث أكثر من مئة استطلاع صغيرة، (فيلاسكيز) ترك تأثيراً كبيراً على الرّسّامين الآخرين خلال القرن العشرين، متضمّناً مبدعين كبار (كمانيت وبيكاسو وفرنسيس بيكون). في عام 1990، المخرج (ديديه بوسي-أوليانوف) أُعطيَ إذناً خاصّاً لتصوير 79 لوحة (فيلازكيز في برادو في مدريد، إسبانيا)، تخلق بورتريه للفنّان للكشف عن شخصيّته من شبابه

المبدع المبكّر إلى أعماله للعائلة المالكة وحاشيتها الموجودة على جدران القصر الأسباني.

ويقدم المخرج الإسباني (كارلوس ساورا) عَالَمَ أبرزِ رموز الفن الإسباني، وهو الفنان التشكيلي العالمي (فرانشيسكو دي غويا) في فيلم بعنوان/غويا في بورديوس/ 1999 وقام بتجسيد شخصيته الممثل الشهير (فرانشيسكو رابال). ويتناول هذا الفيلم السنوات الأخيرة من حياة (غويا) التي قضاها بمدينة بوردو الفرنسية بعيداً عن وطنه وشعبه، الذي كان يعاني من ويلات الفقر والجهل والاستبداد. وبكثيرٍ من الشاعرية والجمال البصري وبأسلوبٍ جديدٍ أدمج فيه المخرج في تناسقٍ بين جمالية وسحر السينما وعمق وغموض الإبداع التشكيلي، طوقت الكاميرا لحظاتٍ مصيريةً من حياة هذا الرسام الذي جسد في لوحاتٍ خالدةٍ جانباً من حياة عصره وآلام الناس ومعانات شعبه، إلى جانب مشاهد من الحب والجمال من خلال علاقته الحميمة بالدوقة (دي البا) التي استولت على قلبه وملكت كلَّ حواسه حيث بقي حبها حياً إلى قلبه حتى آخر نبضة.

يبقى الرسام الفرنسي (أوجين ديلاكروا) الأكثر إثارةً للاهتمام من وجهة نظرٍ استشراقية، هو الذي رافق غزوات الجيش الفرنسي إلى منطقة المغرب العربي. هذا ما أوضحه الشريط التسجيلي عن تجربته وفقاً لوجهة نظرٍ تحليلية.

ولجهة تحليل اللون فقد كان (ديلاكروا) باحثاً أصيلاً عن ظلالٍ أخرى للون... ظلالٍ أخرى تكسر تلك الدائرةَ المغلقة التي وصل إليها الرسم في أوروبا القرن التاسع عشر.

وجد (ديلاكروا) تلك الظلال في علاقة الضوء بالظِّلِّ في المغرب العربي.. في سطوع الشمس وانكسار الظلال التي هي لونٌ آخر.. لونٌ آخر كان مفاجئاً ومدهشاً. من هنا كسر (ديلاكروا) تلك الدائرة العلمية الصارمة لنظرية اللون وقطاعها الذهبي، فأصبح الأكثر إثارةً للإدهاش،

فتحمس له ناقدٌ فرنسيٌ شابٌ هو الشاعر (شارل بودلير) الذي ربما كتب أفضل ما كتب من نقدٍ فَنّيٍ حول فنِّ (ديلاكروا).. بل إنّ الأخير قد تسربت ألوانه إلى قصائد (بودلير) فلم يبقى اللون رهينَ اللوحةِ فحسب بل القصيدةِ أيضاً.. أليس هذا هو مجدُ اللون؟!

وهنا فإنّ «الشرق» لدى (ديلاكروا) لم يكن سوى ذلك المانح والملهم، ليس فقط بشمسه وجباله بل بطبيعته الاجتماعية التي كانت تتأرجحُ آنذاك بين الانغلاق والانفتاح إلى حدٍ أنّ المرءَ يتساءل عن مخيلة جاءت نساء (ديلاكروا) في لوحاته العظيمة، وكيف تسنى له أنْ يحفظ تلك التفاصيل الدقيقة مثل لونِ البشرةِ أو طبيعةَ النظرةَ التي تنطلق من العينين سواءٌ أكانتا رومانسيتينِ أم وحشيتينِ؟

تبدو مخيلة (ديلاكروا) استشراقيةً محضةً بلا شكْ. إنّما نساؤه كأنّما جئن من ألف ليلةٍ عربيةٍ كانت قد أحدثت تحولاً متخيلاً في السرديات الأوروبية منذ ترجمتها في القرن الثامن عشر.

كان (ديلاكروا) أوروبياً مفتوناً بالشرق بوصفه امرأةً ملونةً قادرةً على المنح والعطاء بل على الإغواء أيضاً.. إنها، أي الشرق، امرأةُ حلمٍ أكثر مما أنّها امرأةٌ مخيَّلةٌ أو امرأةٌ واقعيةٌ جعل منها الرسام الفرنسي (موديلا) لصنيعه الفني.

لقد دخل (ديلاكروا) إلى أجواءٍ شديدة الحميمية في المغرب العربي، وتحديداً ما يتعلق بالدخول إلى البيوت والكشف عن المستورِ ذلك الذي يلهب مخيلة الغرب بألوانه وتدرجاتها وبنسائه الأميرات حولهن الخدم.. أليست هذه أكثر الرؤى تسطيحاً للسردي في الليالي الألف، وأكثر الرؤى شيوعاً؟

مع ذلك يبقى (ديلاكروا) فناناً عظيماً ومُلهِماً ومُؤَسِّساً لمدرسةٍ كبرى في تاريخ الفن ليست رومانسية فحسب بل أسَّسَتْ لانطلاقةٍ راسخةٍ في نظرية اللون.

(فريدا كاهلو) الرسامة المكسيكية المشهورة، عنها حققت السينما المكسيكية فيلماً بعنوان (فريداً) من إخراج (بول ليروك) سنة 1984 وفيلم إنتاج أمريكي نفذ عام 2002 من إخراج (جولي تايمور)، في بداية الفيلم نرى الرسامة فريدا (سلمى حايك) بالعاصمة المكسيكية سنة 1945، أي قبل وفاتها بأسابيع قليلة، وهي مريضةً جداً إلى حدٍ منع الأطباء لها من الحركة، غير أنها تصر على حضور المعرض الخاص بأعمالها التشكيلية وهي راقدةً على السرير. وعن طريق الفلاش باك المديد والذي يستغرق الفيلم كله تعود إلى سنوات العشرينات عندما كانت (فريدا) شابةً نشطةً ومفعمةً بالحيوية، حيث تتعرف على رسام الجداريات المشهور بفنه وبعلاقاته النسائية: (ديجو ريفيرا) (الفريدو مولينا) بعد ذلك تتعرض فريدا لحادث سيرٍ في 1925 فتصبح مقعدةً وطريحة الفراش زمناً، ومن أجل إشغال وقتها يحضر لها والدها أدوات الرسم لتُنَمّيَ وَلَعَها بالرسم، تتعرف على الحركة الطليعية في العاصمة. ثم يركز الفيلم على العلاقة العاطفية والزوجية بين (فريدا وريفيرا)، والتي تتسم -هذه العلاقة- بالصخب والتوتر. كما يتناول الفيلم جانباً من رحلاتها إلى نيويورك وباريس وارتباطهما بالحركة الثورية العالمية: السياسية والفنية من خلال (تروتسكي) والسورياليين.

نجح الفيلم في تصوير العلاقة بين (فريدا وريفيرا) من جميع جوانبها من حيث التفاعل فيما بينهما، تناميها التدريجي، علاقتهما بالآخرين، العاطفة المشتركة القوية، الاعتماد على بعضهما فنياً واجتماعياً، علاقاتهما بالآخرين وصداقاتهما المتنوعة، كذلك الخيانات المتكررة من الطرفين، إنها علاقةُ تفاعلٍ وتأثرٍ متبادلٍ بين شخصيتين قويتين.

وقدم (إد هاريس) فيلماً عن الرسام الأمريكي جاكسون بولوك، {1912 - 1956}.... يحكي الممثل (إد هاريس) كيف أهدى له والده - خلال احتفاله بعيد ميلاده ولعامين متتالين في مطلع العقد الرابع من عمره -

كتابين عن حياة الرسام (جاكسون بولوك)، داعياً إياه أن يأخذ بشكل جدي فكرةَ تحويل قصة حياة الرسام الأمريكي إلى فيلمٍ. وبعد عشرين عاماً تحول حلم (هاريس) الأب إلى حقيقةٍ عندما مثل وأخرج (إد الابن) الفيلم الذي حمل عنوان (بولوك).

كان أول ما شدَّ (هاريس) إلى سيرة (جاكسون بولوك) ذلك التناقض بين بداياتهما. ففي حين عانى الرسام صبياً حياةَ العزلة التي فرضها الرحيل المبكر لوالده عن البيت، ليتعثر في متاهة الضعف الدراسي، ومن ثم إدمان الشراب منذ مطلع شبابه وطوال سني حياته.

كما قدم المخرج البريطاني (بيتر ويبر) فيلم «الفتاة ذات القرط اللؤلؤي» عن علاقة الفنان الهولندي الكبير (يوهانس فرمير) بخادمة ألهمته إبداعياً لتصبح موديله في لوحةٍ بنفس اسم الفيلم. الحكاية دونها كاتبٌ هولندي من القرن السابع عشر، وجاء مخرجٌ في القرن الواحد والعشرين ليخرج الحكاية واللوحة والكاتب والرسام من أرشيف الذاكرة إلى شاشة الفن الأكثر فتنة في عالم اليوم. ليس فيلم «ذات القرط اللؤلؤي» تأملاً سردياً في حياة الرسام (جوهانس فيرمير) (1632-1675) وليس أيضاً روايةً عن رسمه للوحته التي توصف بأنها «موناليزا الشمال» عام 1665، كما أنه لا يصور عشقه الصامت للخادمة الشابة التي ألهمته تلك اللوحة، وهو الذي عرف برسمه للخادمات في لحظاتٍ لا يمكن لأي رسام آخر تكرارها، لحظاتٌ من الحياة اليومية قد لا تلفت انتباه أحد، فالفيلم كلُ هذه الأشياء مجتمعةً مثلما هو بالأساس درسٌ بتفاصيل متعددةٍ عن الرسم في القرن السابع عشر: كيف كان الرسامون يُعدُونَ ألوانهم، كيف كانوا يتعاملون مع نماذجهم الإنسانية، كيف كانوا يهيئون مصادر الضوء، ماذا يوجد في مراسمهم، أية أدوات يستخدمونها. وأكثر من ذلك عن أساليب تسويق اللوحات الفنية، وكيف كان التجار ورعاة الفن من الأرستقراطيين والإقطاعيين وسواهم يفرضون شروطهم على الرسامين ويعاملوهم

كأجراء. فالنبيل (ريفن) (الممثل توم ويلكونسن 1948) الذي يشتري لوحات فيرمير (الممثل كولن فيرث 1961) أو يطلب منه أن يرسم مايتفق مع ذوقه يقول للخادمة حين يراودها عن نفسها: أنت ناضجة كالخوخة غير المقتطفة، إن (فيرمير) يرسمك لي. وهو يباغت فيرمير بسؤاله: هل قررت ماذا سترسم، هل وجدت الوحي في غرفتك؟ كأنه يشير بطرف خفي إلى الخادمة، التي ستتحول إلى أشهر موديل مرسوم عبر العصور، أما حين تقتحم الزوجة المرسم الذي مُنعت من دخوله وترى لوحة الخادمة، تواسيها أمها قائلة: لوحاتٌ لأجل المال لا تعني شيئاً. وعلى العكس من ذلك الاقتحام يبدو دخول الخادمة (الممثلة سكارليت جوهانسن1984) المتأني إلى المكان ذاته (المرسم) كأنه رحلة لاكتشاف المجهول، في البدء تجد نفسها في حيرة في استوديو الفنان الغريب عن عالمها، ثم لا تلبث أن تتعلم مهنة الصانع، وتصبح مشتهاة من جانب الفنان، وتنشأ بينهما علاقةٌ صامتةٌ، لكنها مع ذلك تُعَرِّضُ حياة (فيرمير) الشخصية والفنية للخطر. تنظر بحذر إلى ما حولها وتتعامل مع الأشياء برقة تداعبها وتحاول أن تتعلم منها.. وحين تفتح النوافذ يبدو المشهد كأنه سلسلة من اللوحات صممها خيال (فيرمير) ولكنه لم يرسمها، صُوَرٌ يعاد إنتاجها على وفق المنطق البنائي الذي أستعان به هو قبل ثلاثة قرونٍ ونصف. صور بحجم اللقطات المتوسطة والكبيرة التي يؤكد عليها في مشاهده الداخلية (تعني بالمصطلح السينمائي ما يصور داخل الجدران بأضواءٍ صناعية) والتي تعكس الواقع بلمسةٍ شاعرية. ولكنَّ مشاهد الغرف والصالات لديه (وفيها جميعاً بشر متوحدون ليسوا أكثر من ثلاثة في لحظة فعل أو تأمل في زاوية ما) مضاءة بالضوء الطبيعي الآتي من نوافذ مفتوحةٍ. وجه الفتاة هنا يبدو كوميضِ ضوءٍ منبثقٍ من الظلام. إنه شيءٌ خارقٌ في دلالته البصرية. ثم إنَّ الفتاة، بالتفاتة وجهها إلينا، تذهلنا وتأسرنا بسحرها. فهل هي صورةٌ لفتاةٍ حقيقيةٍ، أم دراسةٌ عن فن البصريات وعلم الفراسة، أم كلاهما...؟ وكان (فان غوغ) أكثر الفنانين

التشكيليين استلهاماً في السينما. وقُدِّمَتْ عن حياته عشرات الأفلام التسجيلية والروائية.

وفي الفيلم البولوني «نيكيفور الخاص بي» 2004 إخراج وسيناريو: (كريزيستوف كراوز)، تستند قصة الرسام الشهير والبسيط (نيكيفور كرينسكي) الذي اكتشفه رسام آخر عام 1960 يدعى (ماريان فلوسينسكي) على قصة حياة (إيبيفان دراونياك). كان الرسام (ماريان) يعمل في إعداد ديكور أبنية مجمعٍ فندقيٍ في (كرينيس) حين عرض (نيكيفور) لوحاته أمام نزلاء المنتجع. ومنذ ذلك الحين انضوى (نيكيفور) تحت لواء (ماريان) من الناحية الفنية. بدأ هذا الرسام الأكاديمي برعاية (نيكيفور) والاهتمام لأمره حين سحره نقاء وجمال الأعمال الفنية التي ينفذها (نيكيفور) بالفطرة. (فماريان) فنان تخلى عن عمله وحياته العائلية بهدف فهم ظاهرة الإنسان العاجز جسدياً وعقلياً وكرس كل ما لديه ليؤمّن الأساس الاجتماعي اللازم (لنيكيفور) دون مقابل أو عرفان بالجميل. وفي عام 1967 نظم له معرضاً فنياً في إحدى صالات عرض وارسو الراقية.. يأخذ الفيلم إسلوبه من الطريقة البسيطة التي يرى فيها (نيكيفور) الأشياء، ويلعب دور البطولة بكل إتقان وبراعة الممثلة (كريستينا فيلدمان) التي تبلغ من العمر ثمانين عاماً وكأنها تتقمص شخصية الفنان الأصلية.. ومن الجدير بالذكر أن تصوير فيلم (نيكيفور الخاص بي) استغرق حوالي أربع سنوات.

أما فيلم للمخرج والصحفي الكولومبي (ماوريسيو بونيت) فيصور العملية الإبداعية عند (ماريو فارجاس يوسا) أثناء كتابة رواية (الجنة على الناصية الأخرى) وهو طقسٌ يعد الأول من نوعه.

ورغم أنه هناك العديد من الأفلام الوثائقية عن الكتب مثل (النخل المتوحش لفوكنر ومدام بوفاري لفلوبير)، إلا أنَّها المرة الأولى التي يتم فيها تصوير الفعل الحميمي للكاتب أثناء كتابته لعملٍ ما. ومن ثم قد يكون هذا الفيلم الموجود على شرائط فيديو أولُ فيلمٍ يشرح كيفية كتابة روايةٍ.

هكذا أصبحت (الجنة على الناصية الأخرى) عملاً يتكون من ثلاثة أجزاء: رواية (ماريو فارجاس يوسا) وكتاب الصور التي أخذتها (مورجانا) له أثناء الكتابة، والفيلم الوثائقي (لماوريسيو بونيت)، والعملان الأخيران مكملان للرواية حيث يحكيان بالتفصيل كيف عَملَ وبحث وتكلم وعاش وشعر وأحب (ماريو فارجاس) في مدة كتابة الرواية. أما في الفيلم - الذي يستمر ساعة - فيتجسد بطلا الرواية ويصبحان من لحم ودم. حيث قامت الممثلة (ناتاليا برييك) بأداء دور (فلورا ترستان) الكاتبة والناشطة الاجتماعية وأولى السيدات العاملات في مجال العمل السياسي والاجتماعي في القرن التاسع عشر. فالرواية تبدأ بكلمات على لسان (فلورا) اليوم ستبدأين في تغيير العالم فلوريتا، ثم بعدها تأتي صفحات الرواية التي تمثل مغامرة هذه السيدة في الحياة. أما بالنسبة للرسام (المثالي) (بول غوغان) الذي يمكن وصفه (بدون كيخوته) آخر فقد قام بدوره في الفيلم الممثل (خوان لويس جاياردو). حيث يمثل كيف هرب (جوجان) من أوروبا حيث كلُ شيءٍ صناعي وتقليدي وبورجوازي ليبحث عن عالمٍ نظيفٍ وحرٍ في (بولينسيا). كما يظهر أيضاً (ماريو فارجاس يوسا)، وهو يحكي مختصراً لما كتبه وما ينوي عمله لاحقاً وعما يبحث وماذا ينوي أن يكتب بعد ذلك. وهكذا وللمرة الأولى يَخْرُجُ كتابٌ مصحوباً بالصور الثابتة والمتحركة التي توثق رحلة الكلمات منذ أن تتفتق في ذهن الكاتب وحتى ظهورها على الورق.

بدأت فكرة الرواية كما يقول (ماريو فارجاس يوسا) أثناء دراسته في الجامعة منذ سنواتٍ بعيدة للغاية، عندما قرأ أحد كتب (فلورا تريستان رحلة حج لمنبوذة) وأثرت فيه وحركت مشاعره شخصيتها القوية. شابةٌ طاردت منذ صغرها الفقر والتفرقة العنصرية، والتي كانت على وشك القيام بثورةٍ اجتماعية. منذ هذا الزمن لم تفارق (فلورا تريستان) ذهنه. وعندما قرر الكتابة أخيراً عنها وأخذ يجمع المعلومات حولها اكتشف الصلة

التي تربطها بالرسام (بول غوغان)، وهكذا فقد عثر على روايتين بدلاً من واحدة لشخصيتين مختلفتين، ولكن يجمعهما حب المغامرة للوصول إلى المستحيل: (الجنة المثالية)، والتي تتمثل عند فلورا في العدالة الاجتماعية والمساواة بين الرجل والمرأة وعند (غوغان) في الجمال في صورته النقية. وهكذا يستخدم ماريو في الرواية ما يسمى (بالكونتر بوينت) للأحلام المثالية -السياسية لفلورا والأحلام المثالية - الجمالية النقية لغوغان. والمثاليتان رغم أنهما متكاملتان، يتجسدان في أشكالٍ مختلفة لنفس الظاهرة. (ولماريو فارجاس يوسا) مثاليته الخاصة التي صرح عنها بأنها الشيء المستحيل، فالمثالية برأيه هي الحفاظ على الحلم بوجوده - الشيء المستحيل، وأن نرتبط قدرياً بهذا الحلم دوما لكي نحصل علي ما لا نملك.

ويمكن القول بأنَّ الرواية تعتبر سيرة ذاتية (لفلورا تريستان) الثورية الفرنسية من أصل بيروفي، وجدة الرسام (بول جوجان)، التي عاشت في النصف الأول من القرن التاسع عشر، والتي حاولت أن تدخل الأجندة النسائية في العمل السياسي، قبل أن يُعْرَفَ هذا المفهوم بوقت طويل. ومن المناسب جداً أن نسمي هذه السيدة الرائعة بـ(الاشتراكية المثالية). وكتبت مقالات عديدة ورواية إلى جانب كتّابٌ الرحلات الهام (رحلة حج لمنبوذة)، وهي ظهرت في وقت كان يُعْتَقَدٌ فيه أن الرجل هو الكائن الوحيد القادر على أن يرسم نموذجاً متقناً للمجتمع وهو الوحيد القادر على تنفيذه.

ولعب الممثل (جون مالوفيتش) دور البطولة في فيلم يصور حياة الرسام النمساوي المعاصر (غوستاف كليمت). عنوان الفيلم «كليمت»، للمخرج (راؤول رويز).

ويركز الفيلم حول الأحداث التي واجهت (كليمت) في حياته، وصراعه من أجل الحرية الفنية.

كما يستعرض حياته الشخصية وعلاقاته الإنسانية، خصوصاً علاقته الأفلاطونية مع (أميلي فلوغ)، والتي استمرت طيلة حياته.

نذكر أن (كليمت) المولود في عام 1862 توفي عام 1918 كان أسَّسَ لحركة الرسم المعاصر في (فيينا). وكانت أعماله موضع جدلٍ في وطنه أثناء حياته. بينما كان الوسط الفني الباريسي يقدر أعماله الفنية ويعجب بها. ومن أهم الأعمال الفنية التي خلفها (غوستاف كليمت)، لوحة «القبلة» الشهيرة.

وفي السينما العربية قدم المخرج المصري (عاطف الطيب) فيلماً عن رسام الكاريكاتير الفلسطيني (ناجي العلي). أدى دوره نور الشريف. وقدم المخرج السوري (محمد قارصلي) فيلمين تسجيليين عن الفنان السوري الراحل (عبد اللطيف الصمودي) والنحات السوري المغترب (عاصم الباشا). وفيلم (جميل شفيق) (لعلية البيلي) فيه عرضٌ لأعمال الفنان (جميل شفيق) ليس من منطق التتابع الزمني أو التاريخي بل من خلال رؤيته الخاصة، وطرحه لمواقف حياته وتناوله للموضوعات المختلفة التي تعكس فكْرَهُ وأسلوبَهُ الخاص في حسٍ شاعريٍ يسمو فوق دائرة الأحلام الذاتية، ورؤيةٍ تعكس مخزوناً مصرياً قديماً تفرزُ شعراً وفكراً وعاطفةً، ويتساءل الفنان (جميل شفيق) خلال الفيلم عن طبيعة العمل الفني وعن حرية الفنان. وقد عَبَّرَتْ فيه المخرجة عن فهم عميق للعالم الفني للرسام والنحات المبدع. وقدمته للمتفرج في إيقاعٍ محكمٍ من دون تعليقٍ عبر الصمت والموسيقى، وإضاءة المصورة الموهوبة (نانسي عبد الفتاح). واختارت من أحاديث الفنان عن حياته وفنه عبارات قليلة دالة. واختارت من اللقطات التي صَوَّرَتْهُ فيها لقطةً واحدةً تتكررُ مراتٍ محسوبةً من البداية إلى النهاية، مُصَوَّرَةً بعدسة «الفيش أي» أو عين السمكة. فكانت ركائز الإيقاع، وتعبيراً عن الدور الجوهري للسمكة في عالم (جميل شفيق) في نفس الوقت.

وفي فيلم المخرجة عرب لطفي «غرفةٌ مظلمةٌ، حياةٌ مضيئةٌ» من خلال رحلة حياة الفنان التشكيلي وفنان الفوتوغرافيا «محمد صبري» نتحرك داخل مدينة القاهرة منذ الأربعينات حتى الآن في عالم متنوع ما

بين عالم الصورة الفوتوغرافية وعالم الصحافة المصرية وتجارب الفنّ التشكيلي التي كلها عناصر شكلت حياته، وشَكَّلَ هو بها عالمه.

فيلم «حلم المياه» لحسن السوداني تجربةٌ بصريةٌ تحاول الخروج من دائرة الفيلم التسجيلي التقليدي إلى الدراما التسجيلية، معتمدة في ذلك على رحابة الصورة التشكيلية وكرنفال الألوان المنتشرة في لوحات الفنان التشكيلي (علي النجار) الذي عُرِفَ عنه جرأتُهُ العالية في استخدام اللون داخل اللوحة مما منحه ذلك تميزاً أسلوبياً متفرداً.

والفيلم ينتقي ثيمة واحدة «الماء» من أعمال (النجار) وكيفية تعامله مع هذه الثيمة في أعماله الفنية، سواءً تلك التي تحفل زمنياً في بدايات التجربة، أو تلك المتأخرة إبان انتقاله للعيش في السويد .

وقد حاول الفيلم استثمار هذه العلاقة عبر كشفه عن التمازج بين تدفق المياه في الطبيعة ومثيلاتها داخل اللوحة، أو عبر سرد الفنان لبعض تجاربه الحياتية وعلاقتها بالماء.

الفيلم العراقي «جبر علوان: ألوانٌ زمن الحرب» إخراج (كاظم صالح) موضوعه لوحات الفنان العراقي العالمي الكبير (جبر علوان)، الذي يعيش في المنفى بين أوروبا والدول العربية منذ سنوات طويلة.. وقد تمكن المخرج من الربط بين اللوحات التجريدية ذات الألوان النارية الصريحة ولقطات تسجيلية من زمن الحرب، على نحوٍ خلاقٍ ومبتكرٍ مستخدماً المونتاج والجرافيك والعلاقات اللونية بين الواقع والخيال من دون تعليقٍ ولا حوارٍ ولا كتاباتٍ على الشاشة. فتحولت الحرب إلى لوحات. وبدت اللوحات في حالة حرب. وينتهي الفيلم بأغنيةٍ إيطالية عنوانها «وداعاً يا روما» في إشارةٍ موحية إلى قرب نهاية المنفى والعودة إلى الوطن. وفيلم الفنان السينمائي العراقي من ناحيةٍ أخرى ربما يكون أول محاولة عربيةٍ لصنع الجماليات الخاصة للجرافيك. أو جماليات الصورة المرتبطة بالثورة التكنولوجية. فمع استخدام الكمبيوتر في السينما، بدا الأمر أشبه بعصر الأفلام الناطقة مائة

في المائة مع اختراع الفيلم الناطق. أي استخدام التطور العلمي في ذاته لذاته. ولكن بفضل الفنانينَ المبدعينَ تم توظيف ذلك التطور لصنع جمالياتٍ جديدةٍ.. ولا يتحدث (جبر علوان) في الفيلم إلا مرةً واحدةً قرب النهاية حيث يقول: «أنا والملك والحمار سوف نموت: الحمار من التعب والملك من السأم وأنا من الحب».. فالفيلم عن الحرب والقتل. ولكنه أيضاً عن الفن والحب.

ومن خلال هذه السردية ينفذ الفليم إلى التسجيلية بمعناها المتعارف عليه. وهي تسجيليةٌ تعتمد البساطة في تكوين اللقطة وتبتعد عن التعقيد مستثمرةً ومركزةً على الإيقاع الداخلي للوحات التشكيلية، وإيقاع لقطات الماء المتدفقة وحركة الفنان داخل مرسمه وتعامله مع الطبيعة.

القسم الثاني

فان غوغ
سيرة حياة

إذا نظرنا إلى حياة (فان غوغ) من أيٍّ ناحية، سواءً على أنَّها دراماً تراجيديةً أو وراثةً نفسية، نرى حياته تَتَمَلَّكُ جاذبيةَ الصاروخ الذي ينقضُ في سماءٍ خريفية، غير أنه من هذه الحياة المنحوسة انبثق فيضانٌ من لوحاته المُشرقة الباسمة أضفى على حياتنا خطاً أوفر من السعادة.

ولخص (روجر فراي) شخصية (فان غوغ) بقوله: «لقد كان شاباً متواضعاً منزوياً، ولكنه كان أيضاً قديساً.. كان ضحيةً لمعتقداته الثابتة الرهيبة، التي قد تجنح بصاحبها إلى التمسك بالقيم الروحية، حيث تتلاشى جميع المبادئ الأخرى بجانبها. وقد تسبب إصراره على هذا المبدأ في تركه لمحل (جوبل)، والتماسه الإنجيل في دير بروتستانتي ثم انصرافه عنه - لأنه كان يبشر حرفياً بالكتاب المقدس - إلى التشرد والفن. وتلا ذلك ضغط عقيدته، وانفعالُ شخصيةِ اللذين بعثاه إلى بيت المجانين، وأخيراً إلى الانتحار. ولكن هذا لحسن الحظ لم يكن قبل أن يُعَلِّمَ نفسه، في إيمانٍ وإصرارٍ، كيف يجد تعبيراً في الرسم عن الجوع الروحي الذي كان يعرفه، وكيف يترك مجموعةً من الأعمال الفنية، كان من الممكن إنتاجها عبر عمرٍ طويلٍ، ولكنه أنتجها في خلال عشر سنواتٍ قصار، مبيناً أولى محاولاته في تعليم نفسه كيف يرسم، ولكن في تعليقٍ آخر لشخصٍ عاطفي، هو تعليق أخيه (ثيو)، الذي عانى المشاق، وكان

يفهم (فان غوغ) فهماً كاملاً، ويشاركه في بطولة قصة حياته... في هذا التعليق يقول (ثيو):

إن (فان غوغ) يبدو كأنه شخصان في آنٍ واحد. أحدهما موهوب حنون ومهذب. والآخر أناني غليظ القلب، وكلاهما يؤدي دوره، حتى إننا لنستمع إليه وهو يتكلم بالروح الأولى، ثم بالثانية، ومناقشاته دائماً في الجانبين. ومن المؤسف أنه كان عدواً لنفسه، لأنه جعل الحياة صعبةً ليس للغير فقط، ولكن لنفسه أيضاً.

ثم لقد كان في طريقة كلامه ما يجعل الناس إما يكثرون من حبه أو يكرهونه بشدة. كان دائماً محوطاً بالناس الذين كانوا يفهمونه، ولكنه كان محوطاً كذلك بأعداء كثيرين. فكان لزاماً عليه إما أن يكون صديقاً وإما أن يكون عدواً. وحتى أقرب أصدقائه إليه، كان من الصعب أن يظلوا متفاهمين معه مدةً طويلةً، إذ كان لا يتجاوب مع أحدٍ في شعوره.

لقد كان (فنسنت) مثالياً لا يجارى. كان يخطئ بين الأفكار والحقيقة. كان مغمض العينين عن الحياة نفسها كما هي. كانت حوافزه الفياضة تدفق إلى الانطلاق، والأعمال الغريبة في حياته نتيجة لمحاولاته في تحويل هذا الانطلاق إلى تجربةٍ واقعية.

كتب (روجر فراي) عن إحساس (فنسنت) بالإنسانية. يقول: في كلِّ صراعٍ مضطربٍ في حياته الداخلية، كان الدافع الأعظم الذي يطغى هو حبه للكون. كان وفقاً للمبادئ المسيحية التي تدعو إلى محبة الجميع، يُطلِقُ هذه المحبة لكل الناس وكلِّ الأشياء بلا تخصيص. ومن هنا كانت مأساة حياته، حتى لقد كان يجد في رسمه فقط وسيلةً للتعبير عن هذا الحب. وعندما كان يقترب من الناس كان إحساسه المتزايد هذا يشوه التعبير عن ذلك الحب، وبدلاً من جذب الناس إليه، كان يثيرهم عليه، وينفِّرَهم منه.

كان من الطبيعي أن يحس (غوغ) برغبةٍ شديدةٍ في التبشير. ولقد بشر بالفعل في العمل، في الدين، في الإصلاح الاجتماعي، وفي فنه. وفي

غمار عاطفته التي زحفت به تهيأ له ميلٌ إلى المبالغة في حياته وفي فنه. وقد غاظ ذلك أستاذه (موف) والفنانين الأكاديميين، ولكنه ساعد فنسنت على جعل فنّه معبراً وعظيماً. ولقد أفضت به هذه المبالغة إلى مواقفَ ملتبسة..

في 30 آذار/مارس سنة 1853، ولد فنسنت فان غوغ. ولم تكن أسرته تعاني من متاعب الحياة، بل على العكس، كانت أسرةً تعيش حياةً ناعمةً هينةً في القرية الهولندية الصغيرة (جردت زوندرت) كان فنسنت وهو صبيٌ يميل على العزلة وعدم الاختلاط. كان يحب الطبيعة، ويحب دائماً أن يطوف بالحقول وحيداً. في السادسة عشرة من عمره قطع آخر مراحل تعليمه، ولكنه عوض ما ينقصه بقراءاته. كان يكتب ويتكلم الهولندية والفرنسية بطلاقه، وكان ممكناً أن يلقى عظَاتهُ بالإنكليزية.

وفي هذه الأثناء وجد له عملاً كبائعٍ في محلٍ لتجارة الرسوم واللوحات في (لاهاي)، وظل كذلك مثال المستخدم الأمين المواظب على عمله مدة أربعِ سنوات، فأجاد الاتجار باللوحات، وأغرى شقيقه ثيو على أن ينهج أعماله ويتعاطى تجارة اللوحات، فعمل بنصحه وغدا بدوره بائعاً ماهراً لدى صالة (غوبل) في بروكسل.

بدأت نقطة التحول في حياة (فنسنت) عندما قام برحلته إلى لندن كممثلٍ للمحل التجاري الذي يعمل لديه، وهناك تعرّف على فتاةٍ في ريعان الصبا، لكنها مخطوبة. شغف بها شغفاً شديداً، وأحبها من صميم قلبه.. ولكن (أزول)- وهو اسم الفتاة- قابلته بالصد والجفاء، فتملكه شعورٌ باليأس قاتلٌ، ساقه إلى نوعٍ من الصوفية والعزلة، الأمر الذي قضى على كل أمل بالنجاح تعلقه عليه.

لما لاحظ أهله ما حل به من سويداء، أرسلوه إلى باريس للترويح عن النفس، وللعمل في آنٍ واحدٍ في صالة عرض تاجر اللوحات (غوبل) المعروف آنذاك في باريس، بيد أنَّ عمله التجاري في العاصمة الفرنسية لم يرق له،

فعاد إلى هولندا، موطنه الأصلي، وظل طيف معبودته (آزول) يراوده في يقظته ومنامه، فعاد ثانية إلى إنكلترا، وهناك قبل بوظيفة صغيرة كمدرس وواعظ في مدرسة دينية.

وخلال الأشهر القليلة التي قضاها بهذه المدرسة غاص في أعماق البؤس الإنساني، فالتلامذة الذين كان يدرسهم ويعظهم بلغة غير لغته الأصلية، ولا يجيدها كما ينبغي، كانوا من أبناء الطبقة العاملة الكادحة، تلك الطبقة التي كانت تعاني في مستهل عصر الثورة الصناعية آلام الفاقة والحرمان، وتعيش في ظل شروطٍ معاشيةٍ قاسيةٍ رهيبةٍ.

ودفعه شعوره الديني الإنساني إلى مد يد العون إلى أولئك الأطفال التعساء، وبدأ يشعر بالكراهية والنفور من السادة الأثرياء الذين يتنافسون على اقتناء اللوحات الفنية ذات الألوان الخلابة، بأثمانٍ خياليةٍ باهظةٍ، سواء أكان ذلك في (لاهاي) أم في (لندن) أم في (باريس).

تخلى عن تلك المدرسة الصغيرة الحقيرة لينضم إلى جماعةٍ دينيةٍ كمساعد واعظ، وحاول جهده أن يُدْخِلَ الإيمان إلى قلوب أناسٍ بطونُهم خاويةٌ، وهم يتضورون جوعاً، ففشل فشلاً ذريعاً، وعندئذ وزع عليهم كل ما يملك من مالٍ قليلٍ ثم غادرهم إلى مسقط رأسه لما عضه الجوع، هو بالذات، بأنيابه الحادة!.

/في أمستردام -18 آب 1877 كتب فان غوغ/:

«كنت قد نهضت مبكراً وشاهدت العمال يصلون إلى الورشة كباراً وصغاراً برفقة شمسٍ رائعةٍ. كان قد أعجبك بلا شك ذلك النهر الأسود. في البدء عند الزقاق الضيق مع قليلٍ من الشمس، ثم في الورشة.

بعد ذلك تناولت طعام الإفطار المكون من قطعة خبز وكأسٍ من البيرة. لقد أوصى ديكنز بذلك للذين هم على وشك الانتحار، كوسيلةٍ مناسبةٍ لإقصائهم فترةً عن مشروعهم. وحتى لو لم يكن المرء في مثل

تلك الحالة النفسية فمن الجيد أن يجريه بين الحين والآخر مفكراً بلوحة (حجاج أيماوس)».

في هذه الرسالة يذكر (فنسنت) الانتحار للمرة الأولى.

ستراوده الفكرة مراراً حتى تتغلب عليه.

في تموز 1878 يقضي بضعة أيام مع أهله، ثم ينتقل إلى بروكسل برفقة والده والقس جونز الذي كان في زيارة لآل (فان غوغ). واستجابة لرغبة (فان غوغ) الملحة استطاعا تسجيله في مدرسة التبشير (الفلامانكية).

بعد مضي ثلاثة أشهر على دراسته طلب إرساله إلى منطقة المناجم في (بوريناج)، لكن طلبه قوبل بالرفض ولم يمنح لقب المُبَشِّر. فيتهالك فان غوغ من القنوط. وبعد مساعي والده والقس (جونز) الذي عمل معه في إنكلترا استطاع الحصول على موافقة للسفر كمبشِّرٍ حرٍّ - على حسابه ومتحملاً وحده المسؤولية - ليعمل بين عمال المناجم في بوريناج.

في شتاء 1878 وصل (فنسنت) إلى هذا الجحيم الآخر، والتهبت مشاعره الدينية بين هؤلاء الناس البدائيين الذين كانوا يعيشون في ظروف غير إنسانية.

وغرق كليةً في مثل هذا التقشف. فلم يهجر مسكنه المريح نسبياً ليقطن في كوخ ينام متكوراً فيه إلى جانب الموقد فقط، بل خلع ملابسه العادية وتدثر بسترةٍ قديمةٍ وقبعةٍ مهترئة.

شعر (فان غوغ) بحاجةٍ عارمةٍ لتقليد المسيحيين الأوائل فضحى بكل ما هو غير ضروري للاستمرار في الحياة، حتى أنه كف عن الاغتسال وصار يلوث وجهه بالفحم ليزداد شبهاً بالعمال الذين استقبلوه استقبالاً حسناً. ومن ناحية أخرى، كان يرسم - ولمَّا يتمكن بعد - العمالَ وزوجاتِهم البائساتِ وهنَّ يجمعْنَ بقايا الفحم من الحثالة، مؤكداً في رسومه تضامنه مع كل ما هو بائس.

ويكتب في رسالة لأخيه ثيو في نيسان 1879:

...«منذ فترةٍ قصيرةٍ قمت برحلة شيقة. قضيت ست ساعات في منجمٍ هو أكثر مناجم المنطقة قدماً وخطورةً ويسمونه (ماركاس). لهذا المنجم سمعةٌ سيئةٌ بسبب كثرة كوارثه وقت الهبوط إليه أو الصعود منه، وبسبب الهواء الخانق وانفجارات الغاز، أو المياه الجوفية وانهيار الأنفاق القديمة، إنَّه يقع في مكانٍ كئيب وكلُّ ما يجاوره يبدو للنظرة الأولى شاحباً وجنائزياً.

عمال هذا المنجم هم -بشكل عام- أناسٌ مسحوقون وشاحبون بفعل الحمى والإرهاق يعلو مظهرهم المهترئ، وقد شاخوا وعجزوا قبل الأوان. أما النساء فلا لون لهن.

حول المنجم تقع مساكن العمال البائسة. بينها بضعة أشجارٍ ميتةٍ وسوداء، صفوفٌ من الأحراش، ركامٌ من الزبالة والرماد، جبالٌ من الفحم غير النافع، الخ... (ما تيس) كان يستطيع رسم لوحة رائعة».

وطردت السلطات الدينية (فان غوغ) قبل أن يمر عامٌ واحدٌ على عمله مبشراً في المناجم، فلم ينل رضاها فيضُ هذه الحرارة العاطفية بداخله.

وتلا ذلك فترةٌ تعسةٌ لم يكن فيها (فان غوغ) أكثر من متشرد (شتاء 1879-1880) كان إذ ذاك في السابعة والعشرين ووقع في هذه الفترة حادثان هامان، أولهما أنه بدأت تزول من خطاباته حرارته الدينية الدافقة، وما يحيط بها من تأملات وأفكار. وثانيهما أنه بدأ يرسم.. استبدل (بفان غوغ المبشر، فان غوغ الفنان).

وبعدما شعر أن الألوان تستيقظ في روحه دون غيرها، وراح يرسم، ويقايض لوحاته من أجل أن يأكل ويدفع أجرة البيت الذي سكنه، وكان له أن تَعَرَّفَ إلى امرأةٍ حاملٍ من رجلٍ هجرها. «امرأةٌ حاملٌ... كان لابدَّ من أن تجوب الشوارع لتكسب عيشها بالطريقة التي تعرفونها. ولقد أخذت هذه

المرأة كنموذجٍ لي، وعملت معها طوال الشتاء، كنت لا أستطيع أن أدفع لها الأجر الكامل لـ«موديل» ولكن هذا لم يمنعني من أن أدفع أجر غرفتها. والحمد الله، لقد استطعت حتى الآن أن أحافظ عليها وعلى ابنها من البرد، وأشاركها في عيشي».

كان اسم المرأة (كريستين)، ولكن (فنسنت) كان يسميها (سين).

وانغمس (فان غوغ) في الرسم، فأنجز عدة لوحاتٍ لم تُلاقِ رواجاً بسبب اهتمامها بالكائنات الموحشة، والشخوص الفقيرة من جهة وبسبب اعتمادها على الألوان القاتمة من جهة ثانية، ولعل أهم لوحاته في تلك الفترة لوحته (آكلو البطاطا) التي أشارت بوضوحٍ إلى فذاذته الفنية ونبوغ موهبته في الرسم، والتحكم بالألوان والضوء، والسيطرة على الكتل ووضعها في مكانها المناسب، وتوليد الإحساس من مجاورة الألوان وتنافرها.

في تموز 1880 يكتب لأخيه ثيو:

« ... إنني رجلٌ انفعاليٌ، قادرٌ على القيام بأفعالٍ غير متعلقة ودون أن أندم تماماً عليها. وَيَحْدُثُ أحياناً أن أتكلم أو أعمل بتسرعٍ بالغٍ ما يُحْسَّن فعله بأناة أكبر. وأعتقد أن الآخرين يُقْدِمُوْنَ أحياناً على أخطاءٍ مماثلة.

ما العمل؟ هل أعتبر نفسي رجلاً خطيراً وغير قادرٍ على الإتيان بشيء؟ لا أظن ذلك. القضية تكمن في أن نخرج، بكل الوسائل، بشيء ما مفيد من هذه الانفعالات.

منها - على سبيل المثال - شغفي الجارف بالكتب رغم أنني بحاجة إلى الخبز.

ولم يهدني الحنين، فقلت لنفسي: «الوطن في كل مكان». وبدلاً من أن أدع اليأس يجرفني اتخذت طريق الكآبة النشطة ما دامت قادرةً

على النشاط. أو بكلمة أخرى، فضلت الكآبة التي تنتظر، وتسمو، وتبحث، على المهزومة المشلولة اليائسة.

لقد درست إلى حد ما -وبجدٍ- الكتب التي تحت يدي، كالإنجيل والثورة الفرنسية (لميشيلية)، وفي الشتاء الماضي (شكسبير) وقليلاً من (فكتور هوغو، ديكنز، بيتشر ستو)، ومؤخراً (أسخيل) وآخرين أقل كلاسيكية.

«... هل يوجد تضاد بين كسولين؟ هناك كسل من الخمول وانتفاء الخلق، من وضاعة طبيعة الشخصية.

بإمكانك، إذا شئت، أن تعتبرني واحداً من هذا النوع.

ثم هناك كسولٌ آخر، كسولٌ على الرغم منه. تعتلج داخله رغبة العمل ولا يفعل شيئاً، لأن ذلك مستحيلٌ بالنسبة له، إنه سجين شيءٍ ما، وينقصه ما يحتاج إليه ليصير منتجاً، ذلك أن قدرية الظروف تلقيه إلى هذا الدرّكِ. كسولٌ كهذا لا يعلم -هو نفسه- ما الذي يمكن أن يفعله، لكنه يحس به.

إنني أنفع لشيء ما، وهذا ما يُسَوّغُ لي حياتي. أعرف أن بإمكاني أن أصبح رجلاً مختلفاً تماماً. ترى، لأي شي أنفع؟ أين أخدم؟ هل ثمة شيءٌ في داخلي؟ ما هو؟!.

هذا كسولٌ مختلفٌ. بإمكانك، إذا شئت، أن تعتبرني واحداً من هذا النوع».

ويرى (فان غوغ) أن باريس هي الفضاء الإبداعي الأمثل، بالنسبة له جذبته باريس إليها، فكانت مرحلة أخرى من مراحل التيه بالنسبة إليه، وحط وهو في طريقه إليها في (أنفر) حيث استهواه مرفأها الذي كان ملتقى السفن الفاخرة من الشرق، فتلتقي عنده بمراسيها حاملة المنسوجات ذات النقوش اليابانية الغريبة الأشكال.

ثم حل في (باريس) ليمضي الفترة بين 1886-1888، وينتج خلال تلك

الفترة أحسن لوحاته وأشهرها على الإطلاق، كما عاش حياةً صاخبةً بصحبة كبار الفنانين في (باريس) أمثال (سوراه وتولوز لوتريك، وبيسارو ورينوار).

في عالم البؤساء والمتعبين نضجت مشاعر (فان غوغ) وموهبته كفنان، فمن الطبيعي إذاً أن يتوجه إلى مسار الواقعية، واقعيةً محددةً، محملةً بالمحتوى الاجتماعي، وشاعريته كانت دقيقة المعالم فهو يقول: « يدُ عاملٍ أفضل بكثير من تمثال [أبولو] ذا الرؤية الجميلة» وكلُ جهده انْصَبَّ على إيجاد الطريقة الأكثر تأثيراً لرسم تلك اليد، ومن الطبيعي بحال أن يختار أساتذته من أولئك الرسامين الذين منحوا أنفسهم لتصوير العمال والحرفيين وأناس من الشعب، (ميلله، كوربية، دومييه، ديلاكروا)، في هؤلاء الرسامين كان يرى النموذج، والدلالات الثمينة من أجل تحقيق ما كان يحسه.. ففي (دومييه) كان يعشق فوق كلِّ شيءٍ، الطريقة المنفتحة والبسيطة في اقتطاف -ودون تردد- مركز موضوعه المحدد، فبمناسبة إحدى تخطيطاته يقول (فان غوغ): «**يجب أن يكون شيئاً رائعَ التحسس والشعور بهذه الطريقة، العبور فوق كومةٍ من التفاصيل، لكي يركز بطريقة أكثر مباشرة على الإنسان كإنسانٍ، بدلاً من الحقول والغيوم**».

فمن دومييه كان يتعلم طريقة استقطاب مركز التعبير، عبر إعادة تشكيل الواقع، وعلوّ إبداعية هذا الفنان كانت تتكشف له عن وعي، ففي عام 1882 يكتب لأخيه «أود منك إنْ وجدت في السوق بعض تخطيطات دومييه المناسبة السعر، أخبرني عن طبيعتها لأني وجدت في هذا الفنان على الدوام المعاناة التعبيرية، وفي هذه الأيام ازداد اعتقادي بأهميته أكثر من قبل».

كذلك الفنان (ميليه) كان يثير اهتمامه، لخصوصيته «المميزة في شحن» الطاقة التعبيرية، إضافة إلى طريقة تفكيره فكان يقول والتعبير (لميلله) «من المستحسن اعتكاف الصمت على ضعف القدرة التعبيرية».

وحتى هذه الأعوام كان (فان غوغ) يحاول أن يتتبع لوحاتٍ

وتخطيطات تمتلك كَسمةٍ أولى «قدرة التصويب أما (كوربية) فكان يرى في أعماله قيمة اللون غير المستعمل بهدف ما يعاكسها في الطبيعة، وإنما بغاية تأثريةٍ: «إن واحداً من الوجوه التي رسمها (كوربيه) هي ذات قيمةٍ أكثر علواً، وحيويةً، وحريةً، مُنَفَّذَةٌ بجملةٍ من التدرجات اللونية الجميلة والعميقة الأثر، من الأحمر، القهواني، الذهبي، البنفسجي، الأكثر برودة من الظلال المرسومة للرسامين، واحدةٌ من هذه الوجوه هي أكثر جمالاً من أي من تقترح الرسامين الذين حاولوا تقليد ألوان الوجه الإنساني بدقة مَرْعِيَّةٍ». وقد كان يعتبر الوجوه المرسومة من قبل (كوربيه)، أولَ اكتشافٍ للقيمة الانتقالية للألوان، فيقول في عام /1984/ «اللون يعبر عن خصائصه» وهو ما كان يبحث عنه بالضبط: كثافة التعبير، والتي من أجلها كانَ يضحي بأيِّ شاغلٍ آخر، التعبير عن الواقع وعلى الدقة التعبيرُ عن الإنسان مضافاً إلى الطبيعة. هذا التفسير القديم للصنعة، كان قد استعاره (فان غوغ) وأضاف إليه تفسيراً روحياً غنياً: «لا أعرف تحديداً أفضل لكلمة الفن إلا وهو الإنسان مضافاً إلى الطبيعة والواقع والحقيقة، مصحوباً بمغزى، وبمفهومٍ وشخصيةٍ. هذا ما يعمل الفنان على استخراجه إلى حيز النور، مانحاً إياه قدرة التعبير اللازمة» والتعبير إذا كان بالنسبة له يتكون بالضبط من عملية «الاستخراج» المغزى الحقيقي للأشياء، وكان هذا المبدأ يؤدي به إلى درجة عدم خيانة ما هو واقعيٌ، «قاعدة الانطلاق الصلبة» ولهذا كان يصر على مواجهة موضوع «آكلو البطاطا» وهنا كانت تشويهات (دومييه) تعينه في التبسيط والتركيب، منتقلاً من الكاريكاتير إلى التركيز المأساوي «لقد أَرَدْتُ عن وعي أن أعطي فكرةً عن هؤلاء الفلاحين، الذين تحت المصابيح النفطية الخافتة، يأكلون البطاطا بنفس الأيادي التي زرعت الأرض، وبشرف».

بالإضافة لعلاقاته المتميزة مع فناني باريس، نشأت صداقةٌ حميمةٌ بينه وبين الفنان (بول جوجان)، وعلى الرغم من هذه الصداقة الوشيجة نشبت بينهما خلافاتٌ عديدةٌ حول الرسم والسلوك.

والفن عموماً انتهت إلى سفر (جوجان) إلى (تاهيتي) من جهةٍ، وإلى قطع (فان غوغ) لإذنه من جهةٍ ثانية.

وفي أثناء إقامته في باريس أتحف (فان غوغ) عالم الفن ببعض روائعه، كان شعوراً خفياً قد انتابه آنذاك بأنَّه لن يعمر طويلاً، إنَّ أجله المحتوم قدرنا، أو أنه أوشك، قاب قوسين أو أدنى من العدم.

كان يرسم بغزارةٍ، إلى الحّد الذي كان ينهي لوحةً واحدةً في اليوم الواحد، كان يرسم داخل بيته الواقع في إحدى ضواحي باريس، وخارج البيت وفي الشارع وتحت أروقة المحلات المغلقة ليلاً، كما شهدت تجربته الفنية حدس الناس تجاهه بأنه إنسانٌ غير عادي، لربما تآخى والجن، لأنه كان يرسم بطريقةٍ غريبةٍ جداً، فيها الكثير من التوتر والعصبية، وفيها شرودٌ وتأملٌ أيضاً، كان يضع الشموع المشتعلة على حواف قبعته القشية ويرسم، لقد اقتنع الناس أنه مجنون، وقد كانت همساتهم ووشوشاتهم وتقولاتهم تصل إليه، فتعذبة كثيراً، وَتَقُضُّ مضجعه لأن الناس لا يقدرون سلوك الفنان، ولا يتغاضون عن بعض التصرفات التي تصدر عنه وهو يرسم أو وهو يشرح طريقته في الرسم للآخرين، كانت حماسته عاليةً في دفاعه عن فنّه وموهبته، وكان توتره شديداً إلى الحدُّ الذي راح يشكو إلى أخيه (ثيو) بأنه وهو في وحدته يسمع أصواتاً من حوله، وأنه راح يحاكي نفسه، وكأنها تناسخت إلى شخصياتٍ عديدة.

لقد غيرت باريس حياته، لكنه ظلَّ يستلهم من طبيعة العنف في داخله تلك الألوان الحمراء والصفراء والزرقاء المتأثرة بانعكاسات الأنوار التي استأثرت بفنه، فيحسب من يراها أنها تسحق لوحاته سحقاً.

وعندما ضاق ذرعاً بأجواء باريس سنة 1888، ارتحل إلى (آرل) في جنوب فرنسا. كانت شمس (آرل) المتألقة تنفذ أشعتها في روحه وفي لوحاته. لقد غزت إلهامه، وجعلت ألوانَهُ أكثر صفاء. وأنتج مجموعةً كبيرةً من أهم لوحاته ومنها (جسر ليفي) و(درب اللبلاب) و(المقهى الليلي) ثم

ذلك الرسم الذي عرف باسم (عباد الشمس) حيث سكبت ريشتُهُ عليه كلَّ ما في الشمس من وهج الإقليم وحرارته.

وتبدو لوحة «الليل ذي النجوم» التي رسمها (فان غوغ) عام 1889 وكأنها رؤيةٌ ليوم القيامة: إعصارٌ من الكواكب والشهب مزاوجة السلام المتصاولة في دوامة سماء تشبه مسخاً يمد أذرعاً ضخمةً فوق جبالٍ ساجدةٍ وطبيعةٍ مجنونة، إنها ديكورٌ للظهور الذي ذكر في كتاب «الوحي».

وظهرت علامةٌ كبرى في السماء، امرأة ملفوحةٌ بالشمس، والقمر على قدميها، وعلى رأسها تاجٌ مؤلفٌ من اثنتي عشر نجمة. كانت حاملاً، تصرخ لأنها كانت في حالة المخاض وآلام الوضع ظهرت علامةٌ أخرى في السماء، وهاهي كانت تنيناً كبيراً أحمر بسبعة رؤوسٍ وعشرة قرونٍ، وعلى الرؤوس سبعة تيجانٍ، كان ذنبه يجر ثلث نجوم السماء ويرميها على الأرض. وقف التنين أمام المرأة التي كانت تلد كي يلتهم طفلها حين ظهوره.

وفي تحليله للوحة يقول (روجيه غارودي): يبعث فينا (فان غوغ) الرعب والمأساة بدون أن يصور الممثلين، وذلك بقوة إيحاء لغته التشكيلية لوحدها. ففي حقل الزيتون – هذا، لا نرى صورة المسيح، ولكنه كان فيها موجوداً جسدياً في التواء الأشجار فوق قدرة البشر، وفي تشنجات السماء، وفي جهد شجرة الزيتون المؤلم والمنقذ هو نفسه، إنه مسيحٌ نباتيٌ يتقمصه وجودٌ إنسانيٌ حقيقيٌ. ولقد أحس الشاعر (هوجو فون شتال) بتلك العاطفة المأساوية عند (فان غوغ) مباشرةً فقال: لماذا لا تكون الألوان أخوات الآلام فكلتاهما تجذباننا نحو الخلود؟.

إن حياة الإنسان الذي صور هذا الليل ذا النجوم مهددةٌ من جذورها. صور (فان غوغ) هذه اللوحة ثلاثة أشهر بعد إحدى نوبات الجنون الحادة التي أصابته وجعلته حبيس حجرة مجانين في مصحٍ.

وكتب إلى أخيه (ثيو) يقول: «إن لوحاتي هي صرخة قلقٍ –ولكنه القلق الذي كان يَجدُ للتغلب عليه في لوحاته نفسها– تجعلني رؤية النجوم

أحلم دوماً بالنقاط السوداء التي تمثل البلدان والقرى على الخرائط. لماذا لا نستطيع الوصول إلى هذه النقاط اللامعة مثلما نصل إلى النقاط السوداء على خريطة فرنسا؟ نأخذ القطار للذهاب إلى تاراسكو أوروان، فلنمتط الموت لنذهب إلى النجوم» من رسالة مكتوبة في مدينة (آرل)، تموز 1888.

وفي نهاية عام 1888 رغب (فان غوغ) بدعوة صديقه في الفن والفقر والكفاح إلى (آرل)، واستجاب «غوغان» لدعوته عليه ضيفاً بالبيت الصغير الذي طلا (فان غوغ) جدرانه باللون الأصفر، وبدأت بينهما تلك المناقشات التي انتهت إلى حالةٍ غير عاديةٍ من التوتر.

لقد كانت العلاقة بين الفنانين، على الرغم مما يسودها من صداقةٍ متينةٍ، تجنح إلى الشد والجذب اللذين كان (غوغ) يدخرهما في نفسه. كان كلاهما قوي الشخصية، له آراؤه، يميل إلى الجدل، وانساب بينهما تيارٌ خفيٌ طبيعيٌ من المنافسة. ولقد حاول كلٌ منهما أن يعلم الآخر (والحق لقد علم كل صاحبه). وقد كتب فان غوغ يقول:

«إنَّ مناقشاتٍ مكهربةٍ بشكلٍ مزعجٍ، كنا نخرج منها في بعض الأحيانِ وأدمغتنا أشبه بـ البطارية الكهربائية بعد أن تشحن».

وكتب غوغان:

«لقد كان بيننا نوعٌ من النضال. فلقد كان كالبركان. وكنت أنا أغلي كذلك».

وفي إبان حلول عيد الميلاد، كان العمل المستمر المرهق، وتعاطي الأبسنت في القهوة، والتدخين المتواصل، والمناقشات الطويلة، انتهت إلى حالةٍ غير عاديةٍ من التوتر. وأدى ذلك إلى أن يتعقب فان غوغ ضيفه ذات ليلةٍ بسكينٍ ليقتله، ولكنه عاد فندم على تلك الفعلة فقطع أذنه بدلاً من أن يقطع عنق الضيف، وبعث بالإذن المقطوعة إلى فتاة في بيتٍ من بيوت الدعارة في الحي المجاور.

عاد (غوغان) إلى باريس، وتزوج شقيقه (ثيو)، أما هو فقد ظل وحيداً في عزلة قاتلة، وقد بدأ يشعر آنذاك بأنه يعاني فعلاً من الجنون والانهيار، وأنه لا شفاء له مما حل به من داء ولا علاج، ولذلك طلب هو بالذات دخول المصح في (سان ريمي) لكي يعرض نفسه على الأطباء هناك، ويجد حلاً لحالته، وفعلاً ذهب (غوغ) إلى مشفى الأمراض العقلية، وهناك عومل معاملةً قاسيةً، حيث تم احتجازه في غرفته ساعاتٍ طويلة، كما أن الأطباء راحوا يعالجون هيجانه وتوتره بوضعه في أحواض الماء الدافئة بعد حقنه بالجرعات المسكنة، ومع كل هذه الظروف الصعبة التي عاشها في مشفى الأمراض العقلية كان يفكر بالرسم، بل لم يفكر إلا بالرسم، وقد زاره أخوه (ثيو) وتوسط لدى إدارة المشفى لكي تسمح لأخيه بأن يزاول الرسم (وهذه هي رغبته) داخل حديقة المشفى، فما من علاج يفيد حالة أخيه سوى الرسم والتعامل مع اللوحة، وهكذا كان فعلاً، فقد استجابت إدارة المشفى لطلب (ثيو)، وصار (غوغ) يخرج إلى الحديقة ويتأمل الأشجار والورود، ويرسم، وقد أنتج بالفعل حوالي سبعين لوحة داخل المشفى تعد من أهم أعماله الفنية، بعد مائة يومٍ قضاها في المشفى خرج (فان غوغ) وعاد لمزاولة حياته اليومية المعتادة ولكن بعد أن شاع خبر ذهابه إلى المشفى، (لقد أحسست بأن كلٌ من هُمّ حولي ليس باستطاعتهم تحمل سلوكي وفظاظتي، حتى (إيما) لم يكن لديها الصبر لتَحْنُو عليّ، قلت لها سأذهب إلى المشفى، قالت: اذهب إلى الجحيم، قلت ربما قصدت المشفى بصفة الجحيم لذلك ذهبتُ، والآن تعافيتُ، شعرت بأني تعافيت، فخرجت، هكذا هو الأمر ببساطة).

إن مرضه الذي لم تتفق عليه الآراء بعد، لم يكن الجنون، وإنما كان نوعاً من الصرع (وهو ممكن علاجه اليوم). وبين فترات المرض التي كانت تعاوده، كان يبدو طبيعياً، ولكنه كان مهزوزاً مأخوذاً. وفي هذه «المهادنات» كان يرسم.

في كتابه «العبقرية وداء الصرع» حلل الطبيب البروفسور هنري غاستو حالة ثلاثة مبدعين مصابين بداء الصرع هم (فان غوغ وديستويفسكي وفولبير).

والصرع هو الداء الذي لا نعرفه جيداً لأن (فان غوغ) قلما يتحدث عن نوباته في مراسلاته التي يقل حجمها كثيراً عن مراسلات (فلوبير). هذا من جهة، ومن جهة ثانية فإنَّ عبقرية (فان غوغ)، على النقيض من عبقريتي (فلوبير ودوستويفسكي)، لم يُعترف بها في حياته، وما من أحد من معاصريه جَهَدَ ليترك لنا عنه ذكرياتٍ محددة.

يرى (هنري غاستو) أن النوبات الحركية النفسية بدأت أو اعترف ببدايتها عندما كان (فان غوغ) في الخامسة والثلاثين من عمره. وهي تتسم بالنسيان أو فقدان الذاكرة تماماً، ولم نتعرف إليها إلا بالاستناد إلى الأوصاف التي تركها لنا شهودٌ عرضيون. كان ذلك واقع النوبتين الأوليتين اللتين حدثتا بمدينة (آرل) في شهر كانون الأول 1888، وقد وصفهما لنا (فان غوغ) في مذكراته التي خطها بعد خمس عشرة سنة. في أثناء النوبة الأولى رمى فان غوغ كأساً من الأبسنت في وجه (غوغان) قبل أن يأوي إلى فراشه وينام. ولدى الاستيقاظ في اليوم التالي لم يتذكر شيئاً على الإطلاق. وفي أثناء النوبة الثانية طارد (غوغان) وفي يده موسٌ قبل أن يقطع شحمة إحدى أُذُنَيْه ويحملها إلى (راشيل) المومس ثم يذهب إلى النوم. هنا أيضاً استيقظ في صباح اليوم التالي من دون أن يتذكر شيءٍ من الحادث. وجرى الشيء نفسه على إثر نوبته بنيسان 1889، وقد فاجأته بمشفى (سان ريمي) للمجانين، وضرب في أثنائها الحارس (بوليه) الذي كان يرافقه قبل أن يهرب راكضاً وهو يشتم. وكان هذه الآلية اللاإرادية، المتسمة بالعدوانية، والمطبوعة هذه النوبة بخصائصها، هي تعبير عن هلوسةٍ تتعلق باستثارة الماضي: والواقع أنَّ (فان غوغ) شرح في اليوم التالي لحارسه (بوليه) -وكتب بالتالي لأخيه ثيو- بأنه كان يعتقد نفسه مطارداً من قبل

الشرطة وأنه أراد أن يدافع عن نفسه ضدّ جمهورٍ غاضبٍ، وهو ما حصل له فعلاً قبل شهرين من حدوث النوبة.

وعن حالته المرضية العامة يقول (هنري غاستو):

من وجهة النظر الثقافية: كان فان غوغ يحظى بذكاءٍ استثنائيٍّ ما من أحدٍ استطاع أن يشك فيه، أضف إلى ذلك صواب حججه ودقة أحكامه ورهافة تحليلاته الاستبطانية التي عبر عنها في مراسلاته. هذا من جهةٍ ومن جهةٍ أخرى فإننا نعجب بالسهولة التي تعلم بها أربعَ لغاتٍ واستعملها، حتى أنه توصل إلى أن يكتب باللغة الفرنسية حكماً وأمثالاً جديرةً بكبار الأخلاقيين والشعراء الفرنسيين. وعلى العكس من (فلوبير) لم يظهر لديه قط أيُّ اضطرابٍ أو خللٍ في الوظائف الكلامية، وكان يعثر على الكلمات بسهولةٍ حين يريد أن يعبر عن مشاعره في أثناء تعرضه لحالات خبليةٍ خفيفة.

ومن جهة النظر السلوكية وجد الدكتور (غاستو) ثلاث خصائص في (فان غوغ) أقرب ما تنسب إلى سلوك المصابين بالصرع من منشأ صدغي:

1- انفعاليةٌ في الحب أو «إلتصاقيةٌ»، وهي تدل على مدى التحامه عاطفياً بأقربائه (وبخاصة أخيه ثيو) وبأصدقائه (وخصوصا غوغان) وبالصبايا اللواتي تمنى أن يتزوج إحداهن (ابنة عمه كي واورسولا لوير...) وبالمتجمع المدني والديني أيضاً (نوبته الصوفية والسياسية المشهورة لدى رهبان (البورناج) وقد اصطبغت بصبغة دينية مُغْرَقة في الشدة والمرضية والتجهم كما اصطبغت بصبغةٍ اشتراكيةٍ مُغْرَقَةٍ في اللاإرادية.

على أن الالتحام العاطفي لدى (فان غوغ) كان من الشدة والانفعالية بحيث نفَّر منه الكنيسة وأباه القسيس، كما نفَّر منه المجتمع والصبايا اللواتي كان يرغب فيهن، والأصدقاء وحتى أخيه (ثيو)، وقد قاده هذا النفور وما تلاه من إهمالٍ تامٍ من قبل الجميع إلى الانتحار.

2- اشتدادٌ في النزق المرضي عَبَّرَ عنه بنوباتِ غضبٍ عنيفةٍ لا

موجب لها - في إحدى هذه النوبات سبَّ طبيبة الدكتور (غاشيه) وهدده لأنه تأخر في تأطيرِ لوحةٍ للرسام الفرنسي الانطباعي (غيومان) (1841-1927)- كما عبر عن هذا الاشتداد في النزق المرضي بانفعاليةٍ عدوانيةٍ، تذهب إلى حدود الجريمة، وذلك تجاه الآخرين (غوغان والطبيب الداخلي (ري) وقد هددهما بموس الحلاقة، وهدد الدكتور غاشية بمسدسٍ) وتجاه نفسه (حرق يده على لهب شمعه ليبرهن عن حبه لابنة عمه (كي)، قطع أذنه وصار هذا القطع موضوعاً لعدة تفسيراتٍ، وأخيراً انتحاره).

3- انعدام الرغبة الجنسية لدى (فان غوغ) كما لدى (فلوبير)، وقد ظهر بشكل خاص بعد توالي النوبات المرضية، واعترف (فنسنت به لأخيه ثيو) في شهر حزيران 1888:

«هل تذكر لدى (غي دوموبا سان) السيد الذي أرهق نفسه وأضناها إلى درجةٍ لم يعد يستطيع معها حين أراد الزواج أن يمارس الجنس مع زوجته... ومن غير أن تكون حالي كحال هذا السيد فيما يتعلق بإرادة الزواج، فإن وضعي الجسدي والنفسي قد بدأ يشبه وضعه»...

نعود إلى سيرة حياته، فبينما هو يمضي أيامه الأخيرة في المصحة أتته رسالةٌ تتضمن شيكاً مالياً قيمته أربعمائة فرنك محرراً باسمه، وذلك أكبر مبلغ من المال أتيح له أن يملكه مجتمعاً. مع رسالةٍ من أخيه (ثيو):

«عزيزي فنسنت:

أخيراً! بيعت إحدى لوحاتك بمبلغ أربعمائة فرنك! إنها لوحة (كرم العنب الأحمر) التي رسمتها في (آرل) في الربيع الماضي. وقد اشترتها (أنابوك) شقيقة الرسام الهولندي المعروف.

مبروك أيها الصبي العجوز! سوف نبيعك قريباً في جميع أنحاء أوروبا. استخدم النقود المرفقة للعودة إلى باريس إذا وافق الدكتور (بيرون) على ذلك.

التقيت مؤخراً برجلٍ بهيجٍ هو الدكتور (جاشيت)، الذي يملك

منزلاً في بلدة (أوفير)، وهي لا تبعد عن باريس إلا مسيرة ساعةٍ واحدة. وسبق لهذا الرجل أن استضاف جميع الرسامين المشهورين منذ عهد (دوبيني)، ومارسوا الرسم في منزله. وهو يدعي أنَّه يفهم حالتك فهماً دقيقاً، وأنَّه مستعدٌ للعناية بك متى رغبت في القدوم إلى (أوفير). سأكتب لك رسالة أخرى غداً- (ثيو)....».

وفي المساء وصلته برقية من (ثيو)، يقول:

«رزقنا بولد اسميناه باسمك. (جوهانا وفنسنت) في تمام الصحة».

انقلب (فنسنت) بين عشية إلى رجل معافى، على أثر بيع اللوحة وكذا الأنباء المدهشة القادمة من (ثيو). وفي الصباح ذهب إلى مرسمه باكراً، فغسل فرشاياته، وأخرج لوحاته ودراساته التي أدار وجهها من قبل إلى الحائط، وكتب:

«إذا استطاع (ديلاكروا) أن يكتشف الرسم بعد أن سقطت أسنانه وانقطعت أنفاسه، فإنني أستطيع بدوري أن اكتشف الرسم بعد أن فقدت أسناني وفطنتي».

ثم انكب على العمل في ثورةٍ صامتةٍ. فرسم نسخةً عن لوحة (ديلاكروا) «السامري الطيب»، ونسختين عن لوحتي (ميلليه) «البذار» و«العزاق». وَتَمَلَّكَهُ التصميم على أخذ سوء حظه الراهن بنوع من برود أهل الشمال. ألم يكن عالماً منذ البداية أن حياة الفن مجلبة للتمزق؟ فماله الآن يأخذ في الشكوى في هذه المرحلة المتأخرة؟.

وبعد أسبوعين تلقى رسالة من (ثيو) مرفقه بنسخة من مجلة «ميركور دوفرانس» وفيها مقالة بعنوان «المعزولون» جاء فيها:

«إن ما يميز جميع أعمال (فنسنت فان غوغ) هو فرط قوتها، وعنف تعبيرها. إنها تشف عن إيجابيته المطلقة تجاه الجوهر الأساسي للأشياء، وعن تبسيطه المتهور غالباً للأشكال، وعن رغبته الجريئة في النظر إلى قرص الشمس وجهاً لوجه، وعن العاطفة المتقدة في رسومه

والوانـه، وفي ذلـك كلـه تكمـن بجـلاء شخـصيةٌ قويـةٌ، شخـصيةٌ ذكـر، شخـصيةٌ جسورةٌ تبلـغ في بعـض الأحيان مبلـغ الوحشية، وتـرق أحياناً فتغدو في منتهى اللطف.

إنَّ (فـان غـوغ) يمثـل الخـط الـصاعد لغرائـز هائلـة. إنَّ واقعيتـه تسمو على الحقيقـة التي عبر عنـها أسلافه النفـر العظـام مـن صغار مـواطني (هولنـدا)، الـذين كانوا يتمتعـون بـصحة جسديةٍ وتـوازنٍ عقلـيٍ بـالغين. ومـا يميـز لوحاتـه هـو الدراسـة الـصادقة للشخـصيات، والبحـث الـدؤوب عـن جـوهر كلِّ موضـوع، والحـب العميـق الـذي يكـاد يمـاثـل حـب الأطفال للطبيعة وللحقيقة.

فهـل سـيحظى هـذا الفنـان الـضليع ذو الـروح المتوهجـة بمتعـة العرفان وإعادة الاعتبار إليه مـن قبـل الجمهور؟ لا أظـن ذلـك، فهـو مـن البـساطة ومـن الـدهاء، في وقـت معـاً، إلى الحـد الـذي لا تفهمـه روحنـا البرجوازية المعاصرة ولن يفهمه الفهم الصحيح إلا إخوانُهُ الفنانون.

ح. البير اوربيه».

ويعد فترة، أرسل لأخيه (ثيو) رسالة فيها:

«قل لي: ما أخبار الدكتور (جاشية) الذي حدثتني عنه قبلاً؟ وهل سيتولى حالتي بعنايته الشخصية؟».

وأجاب (ثيو) على هذه قائلاً: إنَّه تحدث إلى الدكتور (جاشية) ثانيةً، وأراه بـضعة لوحـاتٍ (لفنسنت)، فأصبح الـدكتور (جاشـية) متـشوقاً لقـدوم (فنسنت) إلى (أوفير) واشتغاله بالرسم في بيته. وأضاف (ثيو):

«إنه متخصِّصٌ يا (فنسنت)، لا في الأمـراض العـصبية وحـدها، وإنمـا في الرسـامين أيـضاً، وأنـا واثـق أنـك سـتكون تحـت رعايتـه بـين خـير الأيـادي. فما عليك إلا أن تبرق لي متى رغبت في القدوم.وسوف استقل أول قطارٍ إلى (سان ريمي)».

واستقل (فان غوغ) القطار متوجهاً إلى (أوفير)، حيث كان الدكتور (جاشية) في المحطة. وهو رجلٌ ضئيل الجسم عصبي المزاج خفيف الحركة قلق الهيئة، يسكن في عينيه حزنٌ شفيفٌ.

استأجر (فان غوغ) غرفة في (أوفير)، وبدأ الرسم مباشرة: «كم هي جميلة بلدة (أوفير).. إنها مشبعةٌ بالألوان هنا».. ومن أبرز معالمها الكنيسة والبيوت الحجرية، والشوارع الضيقة وأسقف الآجر الأحمر، وَتُزَيِّنُ خلفيتها مزارع القمح والتلال... لقد رسم (فان غوغ) لوحةً من أعماله الخالدة في كل يوم تقريباً من الأيام التي قضاها هنا... وفي يومنا هذا قد يكون ثمن هذا الكنز أكثر من /مليار دولار/.

ظل الدكتور (جاشية) صديقه الوحيد في (أوفير). وكان (جاشية) يقضي معظم أيامه في عيادة استشاراته الطبية في (باريس)، ويجيء في الليل غالباً مقهى (رافو) ليرى الجديد من الرسوم. وكان (فنسنت) يتساءل دائماً عن سر تلك النظرة الحزينة في عيني الدكتور، التي تنم عن قلبٍ محطمٍ.

قام فان غوغ برسم لوحة للدكتور، بطاقيته البيضاء وسترته الرسمية الزرقاء، وجعل خلفية اللوحة زرقاء مخضرةً، ورسم الرأس بدرجةٍ لونيةٍ خفيفة فاتحة، والأيدي أيضاً بلون بلديٍ خفيف، أما وضع الجسم، فقد اختار (فان غوغ) للدكتور أن يقف منحنياً على طاولةٍ حمراءَ ينظر في كتاب أصفر، وأمامه نباتٌ بأزهاره الأرجوانية. وحين فرغ (فان غوغ) من اللوحة سَرَّهُ أن يرى أنها تشبه اللوحة التي رسمها لنفسه في (آرل)، قبل قدوم (غوغان).

ولكن هذه الصداقة مع الدكتور (جاشية) لم تخفف من تعاسة (فان غوغ)... «إنني لا أرى مطلقاً أيّة سعادة في المستقبل أمامي!»؟. ربما كانت الوحدةُ قاتلةً، ربما ظن أنه يخسر أخاه بسبب المرض أو زواجه من (جو)، وربما قدمت الرسائل إيضاحاً غريباً... فقد كانا يوقعان رسائلهما بعبارة «المخلص لك» أو «تقبل سلامي» ولكن في السنة التي سبقت انتحار (فنسنت) كان (ثيو) يضيف إلى خطاباته أحياناً «من أخيك الذي يحبك».

تستدعي كلُ لوحةٍ (لفان غوغ) وجوداً وغياباً. وكان التصوير بالنسبة له، العمل الحيوي للكشف عن هذا الوجود الذي يغمرنا وهذا الغياب الذي يصيبنا بالدوار.

لكلِّ شيءٍ تحت فرشاته وجه إنسان. كتب يقول: (أريد أن أصور شيئاً ما له روح.. إنَّ الذي أبحث عنه لأتعلمه ليس رَسْمُ يد، بل رَسْمُ حركةٍ، ليس أساساً صحيحاً هندسياً، ولكنه التعبير العميق، وأخيراً الحياة.

كلُ شيءٍ في لوحاته إنّ كان شجرةً أو كنيسةً أو شمساً أو حذاءً أو كتاباً مقدساً أو وجهاً إنسانياً، يبدو وكأنه ظهور افتتانٍ وليس ظهور صورةٍ. ونشعر باختلالٍ في توازننا أمام لوحاته لأن ليس لنا نقطة ارتكازٍ، أو نقطة استدلالٍ أو إطارٌ مصنوعٌ سلفاً لكي نتمكن من أن نتكئَ عليه فنطمئن.

إنَّ هذه التجربة المذهلة تذكرنا منذ أيام (هودرلين حتى هايدجر)، بأن الوجود الإلهي هو من اختصاص الشاعر.

إننا لنستشعر الخطر على فن (فان غوغ) من أن تنسينا أيامَ حياته المثيرة المليئة بالحوادث. لكن فَنَّهُ هو الذي تَوَّجَ مجد حياته. وحوادث حياته أعانت على تكوين شخصيته، وقد عبر عن هذه الشخصية في لوحاته. كانت أفكارُهُ مبتكرةً، لأن شعوره كان خارقاً للعادة. وتعبيره عن هذه الأفكار في فنّه كان لابد أن يكون شائقاً. كلُ ما كان رقيقاً ورفيعاً في حياته، كان ينقله إلى لوحاته الجميلة الرائعة، على الرغم مما بها من ألوانٍ صارخةٍ، وخشونة «التكنيك».

إذا اعتبرنا أن الانطباعيين أخذوا عن رسم الطبع الياباني طرائقهم التقنية: مطمشة –باليت– كاشفة الألوان ومفهوم جديد للمنظور ولتضيد اللوحة، فإن (فان غوغ) يبدو وكأنه وجد من جديد بعضاً من مفاهيمهم عن الفن والحياة. فنٌ يبدو له، كما كان يبدو لهم، ليس غايةً في ذاته بل تجربةً روحيةً. إن حركة القصبة وحركة الفرشاة تهدفان إلى الإيحاء بإيقاع الحياة العميق ووحدتها، وإلى التعبير عن تنفس الجبال، وانحناء جسد الإنسان وجذع

الشجرة في خط منحنٍ واحد، وعن خرير المياة وعويل الرياح، ونجد عند (فان غوغ) معنى وحدة الأشياء، والغائية لكلّ ما ينمو ويتطور حول موضوع اللوحة، وأبعد منها، وما يَلُفُ الإنَسان في كلّ كائنٍ حيٍّ. يقول في إحدى رسائله: «إذا درسنا الفنَّ الياباني سوف نرى إنساناً حكيماً، فيلسوفاً وذكياً دون شك، ولكن كيف يقضي هذا الإنسان وقته؟ هل في دراسة المسافة بين الأرض والقمر؟ لا... هل في دراسة سياسة بسمارك؟ لا... إنه يدرس نبتةً واحدةً من الأعشاب والحشائش، ورقةً وحيدةً من أوراق النبات، ولكنْ هذه الورقةَ تقوده في النهاية إلى أن يرسم كلَّ النباتات ثم الفصول والجوانب المتسعة الفسيحة للريف، ثم الحيوانات ثم الشكل الإنساني، وهكذا يُمّضي الفنان الياباني حياته، والحياة قصيرةٌ بحيث لا تكفي لفعل كلّ شيء. إنني أحسد اليابانيين على الوضوح الشديد في كلّ أعمالهم، إنها ليست مرهقةً أو مملةً ولا تبدو، وكأنها تَمّتْ على عجلٍ. إن أعمالهم بسيطةٌ كعملية التنفس، وهم يقومون بعمل الأشكال بلمساتٍ قليلةٍ واثقةٍ بالفرشاة، وبنفس الراحة والبساطة التي تقوم بها بارتداء ملابسك البسيطة، إنني يجب أن أحاول إنجاز الشكل بلمساتٍ قليلةٍ، وهذا يجعلني مشغولاً طيلة الشتاء».

اللونُ هو الوسيط الأقوى لهذه المشاركة وهذا البث. كتب (فان غوغ) لأخيه رسالةً يتحدث فيها عن لوحةٍ كان يرسم الليل فيها -مقهى في الليل- فقال: «ها هي لوحةٌ أُصَوِّرُ فيها الليلَ بدون لونٍ أسود، لا أستعمل إلا اللون الأزرق الجميل والبنفسجي وما حول الموضوع ساحة الشارع».

ويقول في رسالةٍ لأخيه (ثيو): «إنني أعرف بالتأكيد ان لدي غريزة اللون، وإنها سوف تتزايد لديَّ أكثر وأكثر، فالتصوير هو عظامي ونخاعي، إنني أريد لعملي أن يصبح قوياً ثابتاً، جاداً وإنسانياً، أن يبدأ المرء من «البالته» الخاصة به، ومن معرفته الخاصة بتناسق الألوان، وهو أمرٌ مختلفٌ عن قيامه بتتبع الطبيعة بطريقةٍ ميكانيكيةٍ... إن الكثير يعتمد على إدراكي للتنوع الهائل للنغمات اللونية بدرجاتها

المختلفة، والألوان تعبر عن شيءٍ ما بذاتها، ولا يستطيع الفنان أن يعمل دون هذا، وعلى المرء أن يستفيد من الجمال الكامن في الألوان».

ويقول في رسالة أخرى: «**إنني أكون دائماً واقعاً بين تيارين من التفكير، الأول يتعلق بالصعوبات المادية المحيطة بي، والثاني خاصّ بدراسة اللون، إنني أطمح دائماً أن أقوم باكتشافها كي أعبر عن الحب بين اثنين من المحبين من خلال التزاوج بين لونين يكملان بعضهما، من خلال امتزاجهما وتعارضهما، توافقهما وتنافرهما، وأيضاً من خلال الاهتزازات الغامضة للنغمات المتقاربة، وأطمح أيضاً أن أعبر عن فكرةِ أو شكلِ الجبين أو الطَّلْعَةِ من خلال إشعاع النغمة اللونية في مقابل الخلفية المعتمة أو الداكنة، وأن أعبر عن الأمل بنجمة ما، وعن توق الروح وطموحها بشعاع شروق الشمس، وبالتأكيد ليس هناك شيء فيما أقوله من المجاز أو المبالغة اللفظية أو المجافاة للواقع**».

حصل (فان غوغ) على بندقية، استعارها أو اشتراها، وبعد ظهيرة يوم 27 تموز عام 1890 خرج إلى الريف. أراد أن يقول كلمة الوداع، فقد كان العالم الذي عاش فيه عالماً طيباً على الرغم من كل شيء، وكان (غوغان) على صواب بقوله «إذا كان السم موجوداً، فإن الترياق موجودٌ». إن (فان غوغ) إذ يفارق العالم الآن يريد أن يقول له وداعاً، وداعاً لجميع الأصدقاء الذين ساعدوه في تشكيل حياته، وداعاً (لا ورسولا) التي كان لإزدرائها إياه أثره في التحول عن الحياة التقليدية إلى حياة المنبوذين. وداعاً (لمنديس والوستا) الذي غرس فيه الإيمان بأنه لابدَّ سَيُعَبِّرُ عن ذات نفسه أخيراً، فيكون في ذلك التعبير مبرر وجوده. وداعاً (لكلي فوس) التي قالت له: «لا، أبداً! أبداً!» فانحفرت عباراتها على صفحة روحه بحروفٍ من نارٍ. وداعاً لأمه وأبيه اللذين أحباه بكل جوارحهما. وداعاً (لكريسين) التي شاءت الأقدار أن تكون المرأة الوحيدة التي يعاشرها بين سائر النساء. وداعاً (لموف) الذي كان أستاذاً له خلال بضعة أسابيع حلوة. وداعاً لأعمامه،

الذين وصموه بوصف النعجة السوداء بين (آل فان غوغ). وداعاً (لمارجو) المرأة الوحيدة التي أحبته وحاولت قتل نفسها في سبيل حبه.

وداعاً لجميع أصدقائه الرسامين في باريس، بمن فيهم (لوتريك) الذي أُودِعَ مشفى المجانين ثانية ليقضي أيامه الباقية، و(جورج سورات) الذي مات في سن الحادي والثلاثين متأثراً بإفراطه في العمل، و(بول غوغان) الذي انتهى إلى التسول في (بريتاني)، و(روسو) الذي تأكله العفونة في جحرٍ قريبٍ من الباستيل، و(سيزان) الذي انسحب إلى نُسْكه المرير على قمة تلٍ في بلده (أكس). وداعاً للأب (تانغي ورولان)، اللذين رأى في بساطة روحيهما كيف يكون الفقراء ملح الأرض، وداعاً (لراشيل وللدكتور)؛ أي اللذين منحاه عطفاً كان في حاجة إليه، وداعاً للدكتور (غاشية)، الذي آمن أنه رسامٌ عظيمٌ، ووداعاً بعد ذلك كله لأخيه الطبيب (ثيو)، الذي طال عناؤه كما طالت محبته.

غير أن الكلمات لم تكن واسطة (فنسنت) المختارة للتعبير. فليرسم «وداعاً» بالريشة واللون.

كلا، إن الوداع يستعصي على الرسم.

أدار وجهه عالياً نحو السماء. شد البندقية، مسدداً إياها إلى نفسه، وأطلق النار في أعلى بطنه... وجر نفسه إلى حجرته، وتمدَّدَ وحيداً... ينزف... تماماً كما فعل حينما قطع أذنه... وبدأ القلق يساور أسرة صاحب الفندق حينما لم ينزل للغذاء. ولاسيما أنهم رأوه يترنح أثناء عودته من الخارج، صعدت مديرة الفندق لتطمئن عليه، فوجدته في هذه الحالة، وجاء الطبيب (غاشية)... ولكنه لم يكن بإمكانه أن يفعل شيئاً.

حضر (ثيو) في الصباح التالي وبقيا لوحدهما لمدة /12 ساعة/ لا أحد يعلم ماذا قالا لبعضهما. ليموت فنسنت يوم /29 تموز 1890/، وَوُجِدَتْ في جيبه رسالةٌ لم يتمكن من إرسالها... **«هناك أشياءٌ كثيرةٌ أود أن أجلس وأكتب لك عنها... ولكني أشعر أنه لا فائدة منها».**

فان غوغ

أفلامٌ سينمائيةٌ رصدت تاريخه ومعاناته

(فان غوغ) ولوحة حقل القمح مع الغربان كانت آخر ما رسم قبل إقدامه على الانتحار بأيامٍ قليلة... استخدمها المخرج الياباني المبدع (اكيرو كيروساوا) في توظيف أحلامه السينمائية في فيلمه «أحلام» وفيها يوجه (كيروساوا) تحيةً مبتكرةً للفنان الهولندي (فان غوغ)...

انظر الصورة -الغربان والحقل- وحاول أن تقرأها سيفاجئك إلى حد الدهشة طوفان القمح الذهبي، وستمسك أنفاسك خوفاً أو عجباً من أسراب الغربان السوداء الطافية على سطح الموج، ودائرة النار ووهج البريق، وتلبد السحب وزفير الأرض، أهي غضبة الوجود وحريقه أم رماد العدم المتبقي بعد الثورة؟.

أم هو قلق الفنان المتمزق بهواجسه «الميتافيزيقية» التي لونها بالأحمر والأصفر الفاجعين؟.

هل كان الفنان يتضرع للسماء أن تخلصه من يأسه فكانت الصورة نشيجه وبكاءه، وكانت الألوان هي صلاته، لكن الفنان قد أطلق آخر سهمٍ في جعبته والسهم اتجه إليه وغار في لحمه، وانفتح الجرح كما تنفتح الهاوية السوداء. هل هو جرح وجود الإنسان على الأرض، في زمن الجوع والقسوة والتعذيب، أم هو جرح الفنان البائس، جرح العين التي «رأت» من هول الحقيقة أكثر مما تطيق عين البشر...؟

«باطلٌ، الكلُ باطلٌ، فالآلام ما دامت الحياة» بهذه الكلمات ختم (فان غوغ) حياةً عاصفةً مفعمةً بالتشرد والقلق، حافلةً بالإبداع والإنتاج، حياةً كانت تمجيداً للألم والعمل معاً..

وكان بها (فان غوغ) نموذجاً فذاً لنضال الإنسان من أجل الحرية الحقيقية.

ولد (فان غوغ) عام 1853، وباشر الرسم عام 1883 بعد حياةٍ مؤثرة، وعندما بلغ الثانية والثلاثين وبالتحديد عام 1885 غدا فنه «هوسه» الحقيقي، وأقام (فان غوغ)، تلميذ الانطباعيين والمعجب بالفن الياباني في الجنوب وفي عام 1888، احتُجِزَ بمصحة (بسان ريمي) إثْرَ نوباتٍ عصبيةٍ حادةٍ ثم أقام في عام 1890 في (أوفير) حيث توفي منتحراً وعمره يناهز السابعة والثلاثين عاماً.

أعوامٌ خمسةٌ أو سبعةٌ على الأكثر كانت كافيةً لتأكيد مقدرته ومكانته الفنية، ونحن لا نكاد نصدق أنه استطاع -في فترةٍ جدْ وجيزةٍ، وفي ظروفٍ حياتيةٍ بائسةٍ، خففت من حدتها صداقة أخيه الحميمة- أن ينتج ما يقارب الألف لوحة إنْ لم نأخذ بالحسبان العديد من رسومه، وأن يغدو نتاجه المغمور إبان حياته (والكل يعرف أنه لم يبع إلا لوحةً واحدةً) أحد أهم الدوافع المحرضة والمخصبة للفن الحديث، وبالسخرية القدر فإلى هذا الفن يُكِنْ جمهور اليوم حباً وأيْ حبٍ؟!!.

لقد عاش (فان غوغ) دراميةً تراجيديةً كانت تشبه كثيراً مأساةً من مآسي (شكسبير)، في وقائعها. تسلسل حوادثها المؤدية إلى الخاتمة الحتمية الصاخبة.. إن حياته قصةٌ كاملةٌ لتبدو كأنها تنسيقٌ بسيطٌ يصلح للمسرح أو لقصة روايته وأفلمتها..

والقصة -فوق ذلك- مليئةٌ بالوقائع الحقيقية... هي خطابات فنسنت العديدة لأخيه (ثيو)، وتملأ ثلاثة مجلدات، وتغطي دورة حياةٍ. في حياته مآسٍ شتى: (فنسنت) ضد نفسه بمفرده ضد العالم، (فنسنت)

القديس الذي سقط في الوحل.. ثم (فنسنت) الفنان الذي كان وهو في السابعة والعشرين، لا يدرك كيف يرسم، ولكنه استطاع في خلال عشر سنوات أن يجعل من نفسه قطباً من أقطاب الفن.

غَدَتْ حياة (فان غوغ) رمزاً، وكُتَّابَ السِّيَر ما برحوا يتناولونها بحثاً وتمحيصاً، والسينما لم تُحْجِم بدورها عن إغنائها بأفلام لمبدعين سينمائيين كبار.

أول هذه الأفلام أخرجه الفرنسي (آلان رينيه) عام 1948 وبالنسبة لفيلم (آلان رينيه عن فان غوغ) فإنه يتميز بالبراعة التي ساعدت عليها حياة الفنان التي تظهر بوضوح من خلال دراسة لوحاته في تتابعها الزمني دون حاجةٍ إلى الاستطراد في مجالات أخرى.. فهذا الأسلوب الذي يعتمد على تصوير حياة فنانٍ أو الأماكن التي عاش فيها من خلال أعماله فقط، يؤدي إلى إنجاز فيلمٍ جادٍ خالٍ من الاصطناع.. الفيلم تسجيلي أبيض وأسود مدته 20 دقيقة حائز على الجائزة الأولى في مهرجان (فينيسيا) عام 1948 وجائزة (الأوسكار) عام 1950.

قبل عناوين الفيلم يتابع على الشاشة النص الآتي:

هذا الفيلم يحاول أن يبعث من جديدٍ حياةَ واحدٍ من أكبر رواد الفن الحديث ومغامراته الروحية... من خلال أعماله فقط.

إنَّ عبقرية (فان غوغ) وأهميته بالنسبة للفن الحديث يعترف بها اليوم الجميع في كل مكان ومع هذا البؤس كان (فان غوغ) يناضل ويعملُ بتفانٍ مُضْنٍ، وسط البؤس والإعراض الذي كاد أن يكون تاماً من الجميع، محاولاً من خلال فنه أن يبلغ المطلق الذي كاد يبصره.

وبعد العناوين تحتل الجملة التالية الشاشة عدة ثوانٍ «يبدو لي أني مسافرٌ كُتبَ له أن يلعب دوراً» وهي من رسالة لأخيه (ثيو).

ثم تتتابع لوحاتُ (فان غوغ) المنتقاة مسبوقةً بتعليقاتٍ مكتوبة. إنَّ فيلم «فان غوغ» لرينيه تحفة فنية، ذلك لأنه يبين أن ما بين الموت الظاهري

للداخل أو الماضي؛ (أيّ هجمة الجنون) وبين الموت النهائي للخارج أو القادم -كانتحارٍ- فإن مستويات الحياة الداخلية، وطبقات العالم الخارجية تتسارع، وتتمدد، وتتقاطع، بسرعاتٍ متصاعدة، وصولاً إلى الشاشة السوداء في النهاية... ولكن أية أشعة ستسطع ما بين الاثنين، والتي هي الحياة نفسها؟.. من قطب إلى آخر، ثمّةَ خَلْقٌ وإبداعٌ يتشكل، والذي لا يكون خلقاً حقيقياً إلا لأنه سيحدث بين الموتين، الموت الظاهري والموت الواقعي أو الحقيقي، وهو من الكثافة بقَدرِ ما يضيءُ تلك الفرجة الفاصلة، فطبقات الماضي تهبط وطبقات الواقع تصعد، في عناقاتٍ متبادَلةٍ هي أشعة الحياة، وهو ما سماه رينيه «الوجدان» أو «الحب» كوظيفةٍ ذهنية.

يتصور (رينيه) السينما كوسيلةٍ لتصوير الواقع، بل على أنها الوسيلة الفضلى لمقاربة النشاط النفساني.

لقد قصد فيلم «فان غوغ» إلى معاملة الأشياء المرسومة كموضوعاتٍ واقعيةٍ، بحيث تكون وظائفها إبرازَ «العالم الداخلي» للفنان، ونورد هنا مقطع من سيناريو «فان غوغ» لرينيه:

«لقطةٌ كبيرةٌ للافتةٍ مكتوبٌ عليها «حانة» وحركة ابتعادٍ تكشف ملهى «مولان دي لاجاليت».

حركةٌ بانوارميةٌ تجاه اليمين، كما لو كان شخصٌ يسير. لقطةٌ عامةٌ لطواحين (مونمارتر). لقطةٌ لمدخل حانةٍ في ميدان «تيرتر» حركةٌ اقترابٍ ناحية الباب. مصباح غازٍ يضئ شرفة الحانة. يتبعها اقْترَابٌ ناحية الباب يقطع. داخل الحانة: امرأةٌ شابةٌ تجلس أمام مائدةٍ. اقْترَابٌ ناحيةَ وجهِهَا. صورةٌ ذاتيةٌ «بورتريه لفان غوغ».

التعليق: في شوارع ومقاهي (مونمارتر)، يقابل فنانين آخرين: (لوتريك، سيراً، جوجان). في كلّ مكانٍ رجالٌ يتبنون أفكاراً جديدة، ويسعون لخلق فنٍ جديدٍ. ولكنه، في بعض الليالي يشعر بالوحدة وتجثم على أنفاسه أنانية المدنية الكبيرة اللاهية.

«لقطةٌ كبيرةٌ لأحذيةٍ قديمةٍ مهترئة. حركة اقترابٍ، ثم تختفي الصورة تدريجياً. رأس الأب تانجي (رسمت سنة 1887) ثم بانوراميـة تكشف قـاع اللوحة: شجرة بزفوقٍ مزهرةٌ وشخصيةٌ يابانيةٌ.

التعليق: إنه يحلم بمباهج أخرى أكثر عمقاً. وضوءاً آخر. الصور اليابانية المطبوعة التي كان يتأملها طويلاً في محل الأب (تانجي)، كانت كثيراً ما تراوده وتلح على تفكيره. وكما ترك مستنقعات (هولندا)، يترك سماء باريس الرمادية... ويهرب إلى حيث توجد الشمس.

(أقليم بروفانس أ- آرل)

التعليق: «الريف في (بروفانس) وشجرةٌ مزهرةٌ أمام صفٍ من أشجار السرو».

وهذه المرة، لم يعد الأمر حلماً.. ولم يعد أيضاً صوراً يابانيةً مطبوعةً...

«موسيقى قويةٌ مقترنةٌ بلقطات زوم ابتعادٍ سريعةٍ لأشجارٍ مزهرةٍ ومزارع أشجار الزيتون. ثم سَهْلٌ آخر، تفصيلاتٌ زهور الحقول تؤخذ في شكل بانورامي».

التعليق: الشمس متوهجة.. والأزهار منتشرة في كل مكان تنتظر من يجمعها.

هذا هو إقليم (البروفانس)، مقصد رحلته.

«هو-فان غوغ- في طريقٍ مشمسٍ: لوحةٌ تحت زراعةٍ، وقبعةٍ من القش فوق رأسه، وعصا في يده، وظلُّه يسقط على الطريق.

لقطةٌ (تفصيلية) لمزرعةٍ ثم حركة ابتعادٍ (بطيئة نوعا ما) تكشف اللوحة المسماة (سهل الكرو -يونيه 1888، ثم لقطةٌ لقَنْطَرةٍ على طريقٍ تسير فيه عربة 1888). طريقٌ مشمسٌ في الريف. ومرةٌ أخرى (فان غوغ)

سائراً في الطريق. حركة اقترابٍ ناحية كومةٍ من التبن. فلاحون وفلاحات يرقدون في ظل التبن».

التعليق: في ريف (آرل)، على طول الطرقات، ينظر (فان غوغ) باهتمام وحماس متزايد. الألوان تتألق في الهواء الساخن، الكائنات والأشياء تبدو في نظرةٍ كما لو أنها امتزجت في بعضها البعض.

«لقطةٌ بانورامية مبتعدةٌ عن أكوام القش ويقطع. لقطةٌ لأشجارٍ مأخوذةٌ من لوحةٍ رسمت في نوفمبر 1888. وبانورامية بطول الأشجار. يقطع. نافذةٌ وابتعادٌ تكشف (حجرة نوم الفنان في آرل- اكتوبر 1888).

كرسي فوتيل وفوقه يمكن أن نلاحظ عدة كتب وشمعدان. سلسلة من (البورتريهات): سيدة مسنة من (آرل)، والملازم (ميلليه) والعامل (آرمان رولان) (الوجة فقط). رأس (مدام رولان) (تفصيل من لوحة La Berceuse وبانورامية إلى أسفل حتى تدخل يدا (مدام رولان) في الكادر...».

التعليق: يعود في المساء إلى غرفته وحيداً، محموماً. ومن وقت لآخر يأتي إليه بعض الجيران والأصدقاء ويجلسون أمامه ليصورَهم. وفي هدوءٍ ظاهريٍ يستغرق في الرسم.

«اللوحة المسماة (الغربان في حقل القمح بوليه 1890)

هو - فان غوغ- في الطريق وبسرعةٍ بانوراميةٍ».

التعليق: في أحد الأيام، أحس فان غوغ بأشياءٍ تظهر أمام عينيه لا يستطيع أن يمسك بها.

«جزءٌ تفصيليٌ من لوحة «مقهى الليل - ايلول 1888» أولا -من الخارج: السماء المرصعة بالنجوم، ثم الشرفة، ثم بحركة اقتراب مصباحِ الغازِ الذي يضئ الشرفة. داخل المقهى -وقد رسمت في نفس التاريخ: حركة ابتعادٍ تكشف البار الخالي، وطاولة البلياردو، وصبي بالقرب منها.

«لقطةٌ كبيرة تفصيلية: إبريقُ ماءٍ وكوبٌ. صورةٌ ذاتيةٌ (بورترية لفان غوغ). لقطةٌ كبيرةٌ للأبريق والكوب. صورةٌ ذاتيةٌ مقربةٌ جداً. أزهار عباد الشمس. صورة ذاتية أخرى أكثر قرباً. أزهار عباد الشمس عينيه. أزهار عباد الشمس. عينيه مقربة جداً».

أزهار عباد الشمس. صورةٌ ذاتيةٌ له وهو يرتدي قبعةً (هذه اللوحة يرجع تاريخها إلى 1887. قرص الشمس. أزهار عباد الشمس. أزهار أخرى (وهي في سجادة في أسفل صورة ذاتية ترجع إلى سنة 1888).

صورةٌ ذاتيةٌ، وهو حليق الرأس. لقطةٌ كبيرةٌ جداً لعينيه».

التعليق: في ليلة من ليالي عيد الميلاد انفجرت الدراما..

«لقطةٌ لغرفة (فنسنت فان غوغ) (أُخذَتْ من قبل). لقطةٌ مقربةٌ لفلاحين مذعورين (من لوحة -بعث لازار). ومن جديد الغرفة وحركة ابتعاد: اللوحة تبتعد على خلفةٍ سوداءَ وتضطرب وتغيم. اختفاءٌ تدريجيٌ. ظهورٌ تدريجيٌ للوحة (الرجل ذو الأذن المقطوعة) وهي المسماة أيضاً (الرجل ذو الغليون). لقطةٌ كبيرةٌ للضمادة التي تغطى الأذن. لقطةٌ كبيرةٌ للفم وبه الغليون. حركة ابتعاد تكشف من جديد اللوحة كاملةً ثم اقترابٌ على القلنسوة ذات الوبر الأسود. اختفاءٌ تدريجيٌ».

التعليق: في نوبةٍ عارمةٍ يقطع فان غوغ أذنه.

«سلسلةٌ سريعةٌ جداً من اللوحات (مقتطفات) أخذت من قبل: مصباح الغاز في مقهى (آرل)، ظل المسافر (فان غوغ) الذي يطل على الطريق، مصباحٌ مضيءٌ في السقف (وهو الذي في لوحة «آكلوا البطاطس»، السماءُ مرصعةٌ بالنجوم من لوحة (مقهى الليل)، ظله في الطريق، الحائط في المستشفى والكوة، مدخل المستشفى، صفوف الحجرات في الدهليز، أزهار عباد الشمس».

التعليق: ومع هذا فليس أمامه إلا أن يختار..

«لقطةٌ مقربةٌ لفلاحٍ رافعٍ منجلاً لكي يقطع فرعاً ميتاً. حركة ابتعادٍ تكشف عن الفلاح وهو واقفٌ. لقطةٌ في الدهليز. لقطةٌ كبيرةٌ لعيني مريض. حركة اقترابٍ ثم بانوراميةٌ إلى أسفل بعض المباني. لقطةٌ كبيرةٌ لصورةٍ كبيرةٍ للمنجل. السهل القريب من (أوفير)..».

التعليق: 27 حزيران سنة 1890، قبل أن يدرك المجد الذي وصل إليه.. في وسط أحد الحقول، أمام مسند لوحاته، يطلق (فان غوغ) رصاصةً في قلبه.

منظر آخر لسهل (أوفير)، وبانورامية لهذا المنظر الطبيعي الذي يظل حتى تظهر كلمة (النهاية) على الشاشة السوداء.

بعد فيلم (آلان رينيه) يقوم المخرج الأميركي الإيطالي الأصل (فينسيت مينللي) بإخراج فيلمٍ ضخمٍ، ولكن به أخطاءً كثيرةً عام 1956 باسم «شهوة الحياة» والذي أخذ اسمه من لوحة رسمها (فان غوغ) وفيها عشقه ومغازلته للون عبر لمساتٍ رقيقةٍ مجنونةٍ، الفيلم أخذ جائزة الأكاديمية الفنية الأميركية.

المميز في أفلام (مينيللي) هو دور الحلم، فالحلم ليس سوى الشكل الممتص للون، إن أعماله السينمائية تابعت عن كثبٍ الفكرة الرئيسية المعذبة للشخصيات الممتصة كلياً من قبل حلمها الخاص، وعلى الأخص من قبل حلم الآخرين، وماضي الآخرين. وفي كل أعماله أصبح الحلم فضاءً. ولكنه على غرار شبكة العنكبوت، حيث المواضيع مهيَّأةٌ للفرائس الحية التي تجتذبها أكثر مما هي مهيأةٌ للعالم نفسه. فإذا ما أصبحت الظروف الواقعية حركة العالم، وإذا ما غدت الشخصيات شكلاً منساباً، فليس ذلك منفصلاً عن إشراق الألوان، وعن وظيفتها الماصة والضارية تقريباً، من

الصحيح أن (مينيللي) قد تصدى لموضوعٍ يمكنه التعبير على نحو أفضل عن تلك المغامرة الحاسمة: [التردد، التهيب، الاحترام] والتي شعر بها (فان غوغ) وهو يقترب من اللون وابتكاره رونقَ إبداعه واستغراقه في كل ما أبدعه واستغرق كيانه وعقله في اللون الأصفر.

أثناء التصوير كتب أحد متابعي العمل في فيلم (مينيللي):

«أمقته، إنَّه مختلفٌ ودعيٌ، لاسيما الجانب الذي يخص (غوغان) لقد صوروا جزءاً من الفيلم في طاحونةٍ تعود ملكيتها لأحد أصدقاء والدي، وكان كل من (فان غوغ وغوغان) قد عاشا فيها».

لقد ذهبت إلى هناك لأتابع التصوير، أتذكر أنه عندما وصل بطليّ الفيلم، عبرا عن رغبتهما برؤية الغرفة التي عاش فيها (فان غوغ) صعدت معهما، لكنني شعرت أن وجودي يضايقهما فنزلت.. بعد وقتٍ طويلٍ سأل المخرج عنهما فصعدت إلى الغرفة لأجد هما يجهشان بالبكاء.

لقد ظلاً متأثرينِ على هذه الحال لأكثر من نصف ساعةٍ أخرى من وصولي.. كانا متأثرين من فكرة أنهما يجلسان في غرفة «فان غوغ» مع أننا لم نكن متأكدين من أن هذه الغرفة كانت فعلاً الغرفة التي كان ينام بها «فان غوغ».

وقدم المخرج (بول كوكس) في العام 1986م فيلمه الأسترالي (فنسنت: حياة ووفاة فنسنت فان جوخ) ويروي فيه – بما يشبه التوثيق – الممثل (جون هيرت) سيرة الفنان من خلال الخطابات التي شرح فيها حياته وأعماله.

أما المخرج الفرنسي (فرانسوا جير) فيقدم فيلمه التسجيلي عن «فان غوغ» بجملةٍ مستقاة من رسائله لأخيه (ثيو) «أُحسُ بداخلي بهذا اللهيب الذي لا يمكنني أنْ اطفيء ألسنته ويقودني إلى حريقٍ لا أعرف مداه.. وإن كنت أحسب أن نهايته ستكون جداً تعيسةً» والفيلم انطلاقاً من

هذه الجملة وثيقةٌ سينمائيةٌ عن «فان غوغ» وبؤسه الإنساني وبحثه عن امرأة محبةٍ متفهمة، تستطيع أنْ تطفيءَ الحريق الذي يشتعل في قلب الرجل الفنان.. امرأةٌ فتش عنها فان غوغ عبثاً.

إنَّ صلاته بالنساء كانت مأساويةً باستمرارٍ، كان حبُّهُ الذي لم تبادله مثله امرأةٌ انكليزيةٌ قد أسهم في انسحابه من إنكلترا، ثم وقع في حب «كي» أرملة نسيبه، ولاحقها ملاحقةً رهيبةً، منتظراً منها أن تدرك أنها رفيقة روحه، ولو أنها كانت قد صارحته بقوةٍ قائلةً: «كلا، إن ذلك لن يكون أبداً». بعد ذلك عاش تحت سقفٍ واحدٍ مع «كريستين»، وهي امرأة من الشارع، حبلى، مدفوعاً على ما هو واضحٌ، باعتقاد مبدئيٍّ (بإمكان إنقاذ ما أنهدم)، مما أقلق العائلة التي كانت لا تزال تُؤَمِّنُ له الدعم.

نحن لا نعرف ماذا حصل لكريستين، على أنه واضح من أوصاف (فان غوغ) نحوها كانت أكثر من مجرد عنادٍ عاطفيٍّ.

«اكيروكيروساوا» شكسبير السينما اليابانية أو المعلم الأكبر كما يسميه المخرجون اليابانيون الجدد، مخرج أفلام من طراز «راشمون»، «الساموراي السبعة»، «الملاك المخمور» «كاغيموشا»، «الأبله»، «ران»، و.. «أحلام».

هذا الفيلم الذي عَبَّرَ عن حبٍ كبيرٍ، جمع أسرة الفيلم الأكبر المكونة من أربعة مخرجين: (كيروساوا نفسه، ستيفان سبيلبرغ المنتج، جورج لوكاس منفذ المؤثرات الخاصة، مارتن سكور سيزي الذي يلعب دور فان غوغ في أحد الأحلام..) الفيلم ولدت فكرته بعد إنجاز فيلم «ران» عام 1985، ويقول كيروساوا: كنت أرتاح من تعب كبيرٍ، وفي هذا الهدوء تذكرت نصاً (لديستويفسكي) يقول فيه: «إن الأحلام هي أفكارٌ عميقةٌ مخبأةٌ في القلب وتخرج خلال النوم في جرأةٍ وعبقريةٍ..».

الأحلام تعبيرٌ حسيٌ عن الرغبة التي نخفيها في الأعماق، في ذلك الوقت كنت أرتاح من التعب الذي لحق بي جراء العمل في فيلم «ران»، وفي

لحظة شعرت برغبةٍ جارفةٍ لتسجيل أحلامي على الورق، بالضبط كنت أحس بفراغٍ كبيرٍ، بدأت أنهض صباحاً وأسجل بانتظامٍ أحلام الليل. بعد عدة ساعاتٍ أعطيت ابني وفريق التصوير ما سجلته ونصحوني أن أخرج منها فيلماً، هكذا دون أن ألاحظ أن الذي كان في البداية أفكاراً أقرب إلى البحث العلمي أصبح سيناريو فيلم.

يتكون الفيلم من ثمانية مقاطع أو أحلامٍ كما أطلق عليها مبدعها، لكن الأحلام هنا مجرد إطارٍ أو وسيلةٌ للتعبير الحرّ... الأحلام هنا حقيقةٌ والحقائق تبدو مثل الأحلام، والأحلام هنا ليست أحلاماً سعيدةً وإنما كوابيسٌ على شكل أحلام.

يبقى (حلم الغربان) الأفضل في أحلام «كيروساوا» هاوي الرسم الذي يرسم دائماً مشاهد أفلامه قبل تصويرها، ففي هذا المقطع يتخيل أنه يقوم برحلة داخل لوحات (ڤان غوغ) في محاولة لكشف سر فنّه.

يُشَاهَدُ (غوغ) في متحفه، وفجأة ينتقل داخل لوحة الجسد الخشبي وقد تحولت إلى مشهدٍ حيٍ كما هي اللوحة تماماً، ويسأل الفلاحات عن الرسام، وفي حقل القمح يجد الرسام الذي قطع أذنه للتو، ويؤكد (ڤان غوغ لكيروساوا) أنه عبد فنه ويختفي.

يقول (كيروساوا): «حقيقةً أنا حلمت مرةً (بڤان غوغ) وتنزهت بصحبته وسط لوحاته، تماماً مثل الطريقة المبينة في الفيلم...». منذ البداية أوصيت على نسخة من أعماله عند فنانٍ، وعندما أصبحت اللوحات جاهزةً فهمت أن الحيوية تنقصها، وبدأت أعمل وحدي على بث الحياة فيها، وفي وقت التصوير حصلت نتائجٌ غيرُ متوقعةٍ، الألوان اقتربت بحرارتها من النسخة الأصلية.

أنا اهتممت كثيراً (بڤان غوغ)، وهذا يكفيني لأعيش أجواء إبداعاته التي تشبه حقيقةً مبتورةً ترعبني ببساطةٍ، وحتى يومنا هذا مازال (ڤان غوغ) يقلقني، وقد حلمت به مؤخراً حتى بعد أن أخرجت الفيلم.

وبينما المخرج (كيروساوا) يقدم نظرةً معاصرةً إلى شخصية (فان غوغ عبر مارتن سكوريزي)، ها هو المخرج الفرنسي (موريس بيالا) يختار للعب الشخصية إياها المطرب والممثل (جاك دوترون) للقرب الشديد بين ملامحه وملامح (فان غوغ).

أقدم (موريس بيالا) على سيرة (فان غوغ) برؤيةٍ مغايرةٍ تَنْقُضُ الكثيرَ مما أُلصِقَ بها، فينزع عنه صفة الجنون، معتبراً أن فان غوغ «كان رجلاً كالآخرين، ومع أن السينمائي ليس فناناً من قيمة الرسام ذاتها، والأمر لا أرتضيه كثيراً، غير أني أُدْرِكُ صحته دون شك إذ كُنْتُ الاثنين، وبرغم ذلك يستطيع التمرد ضد الموقع الواحد الذي يريد الفنان أن يكون بجوهره كائناً غير سويٍ، لكن طبعاً من السخف القول: إنَّ (فان غوغ) مجنونٌ، كما سخيفٌ القول بأنه ليس مجنوناً، ما عدت عارفاً مصدر هذه العبارة.. ثَمَّةَ إثارةُ الكحول؛ لابد أن يكون هذا الرجل عَرَفَ في الواقع نوباتٍ عصبيةٍ قَوَّمُوهَا جنوناً، إني لا أطلق أحكاماً على كل ذلك، فما يهمني مرةً أخرى هو إظهار رجلٍ طبيعيٍ، يبدأ الفيلم (وفان غوغ) لا يعلم أنه (فان غوغ)، ولا يعرف أنه سيموت، أنجزتُ على ما أعْتَقِدُ شريطاً مرحاً طريفاً بموضوعٍ مماثلٍ، ليس لأهرب وذلك ما أجيده، بيد أن الأمر غير متعلقٍ (بفان غوغ)، هو ليس أكثر من شخصية فيلمٍ رجلٍ شهيرٍ لا تدعي إعادة خَلْقه، أُظْهِرُ فقط شخصاً مَنَحْنَاهُ اسم (فان غوغ)، ويحصل له تقريباً ما حصل (لفان غوغ)، وبرغم الحرية التي تصرفت بها، أعتقد نفسي مع ذلك أقرب إلى الحقيقة».

هذا ما تحدث به المخرج (بيالا) عن فيلمه الذي يبدأ بعد أن ترك فان غوغ مستشفى الأمراض العقلية في (سان ريمي)، وتوجه نحو (أوفير) للمداواة والتفرغ للرسم.

الدكتور «غاشيه» سوف يستقبله.

رغم جمال ودفء المحيط واهتمام ابنه الدكتور به، لم يستطيع (فان غوغ) الصمود بتوازنٍ تامٍ.

الفيلمُ عبارةٌ عن تصويرٍ ثوريٍ لسيرة (فان غوغ)، أو بالأحرى لفترة الأشهر الأخيرة التي عاشها.

المخرج (موريس بيالا) لم يحاول تمجيد الرسام أو تعظيمه، بل إنّه يروي أو يحاول تصوير مرارةَ حياةِ شخصٍ ضعيفٍ، شخصٍ يعيش بعد موتٍ روحيٍ.

لا يركز فيلم (بيالا) على فنِّ (فان غوغ) بل على شخصيته الطريفة، في وقتٍ يؤكد فيه الانسجام بينها وبين طبيعة المخرج الذي يميل جداً إلى الرسم ويأمل عندما يتقاعد من عمله السينمائي أن يبتعد مع ريشته وألوانه ولوحاته لممارسة هذه الهواية، وهذا ما سَهَّلَ عليه عملية التعامل مع (فان غوغ)، حيث أخذت الكاميرا لقطاتٍ ليده وهي ترسم وليس ليد الممثل (دوترون).

إنّه منظورٌ فريدٌ للمخرج (بيالا) حيث يروي لحظة التفجر والإشراق عند الفنان، وليس لحظة الغروب أو احتضاره لأنه في لحظة الإبداع لا يختصر مرحلةً من حياته بقدر ما يختصر العمر كله.

قصّة فيلم «عيون فان غوغ» (2005) للمخرج (اليكساندر بارنت) تدور أثناء الأشهر الاثنا عشر المفزعة التي قضاها (فان جوخ) في الملجأ المجنون في (سان ريمي). خلال الهلوسات، ورعب الأحلام وانتزاع الذّاكرات، الفيلم يؤلّف حكايةَ صراعاتٍ رائعةٍ: للخلق – للتّوصيل – للحبّ – لتغيير العالم. يتخيّل الرّحلة والتّعقيدَ والبطولة وألَمَ فنّانٍ عظيمٍ ورّجلٍ عظيمٍ. يستكشف الفيلم موضوع الرّأي الفنّيّ في العذاب وشخصٌ مبدعٌ في اليأس، كائنٌ حسّاسٌ دُمّرَ بإتقانٍ وبقسوةٍ، مدمّرة بالامبالاة والوحدة، حتّى الآن بيأس محاولة العيش وبالأمل لإنهاء عمله، ولإيجاد طريقٍ بخلاف هؤلاء الّذين يؤدّون إلى الجنون أو الموت. كتب (ب اليكساندر بارنت) عن فيلمه (عيون فان غوغ): «كمخرج، الهدف الّذي وضعته لنفسي في نقل سيناريو الفيلم إلى الشّاشة كان للتّقديم لكنْ إلى

حدٌ ما للكشف. أستخدمت كاميرةً شخصيّةً خلال الفيلم بالكامل. الفكرة هي الوصول داخل رأس (فنسنت). إلى كلُ شيءٍ مرئيٌ ومحسوسٍ من وجهة نظره. لكي تحقّق هذا سوف دائماً تكون الكاميرا خلاله بدلاً من رؤية العمل. ناضلنا لإعطاء تعبيرٍ موضوعيٌ للخبرة الدّاخليّة؛ أيْ، لإظهار ما (فنسنت) كان يفكّر ويشعر ولإظهار كيف ذاكرةُ حلمٍ أو سجلاتِ هلوسةٍ في عقله: [البنية والصّوت واللّون والشّكل والإيقاع]. الغرض ليس للجمهور فقط ليكون شاهداً، لكنّ إلى حدٌ ما لهم، للعيش خلالَ الصّورة وللمشاركة نفسيّاً في العمل. عقل فنسنت من البداية إلى النّهاية، يُشْغَلُ دائماً. حيرته، صّراعه، ارتباكه ويأسه ينمو وينمو. هو أبداً تماماً في مكانٍ واحد. عندما يكون في الماضي هو مازال يحتفظ ببعضٍ من الهداية وبالعكس. مشاهدُ كثيرةٌ هي حلمٌ، التّسلسلات الخياليّة أو المسبّبة للهلوسة. لكي تنقل الشّدّة والجودة المفرطة وللحفاظ على حركة الكاميرا الوهميّة، كلّ المشاهد صورت بكاميرا يدويّة. من الطّفولة فنسنت لم يضمن أيّ شيءٍ أبداً. دائماً تَعَجَّبَ من كلّ اكتشافٍ جديد، على الإطلاق معجزات العالم. عانى (فنسنت) باستمرارٍ بوعكات الذّنب الفظيعة والنّدم والأسف بسبب المسؤولية الّتي وضعها على (ثيو) ولأنّ عمله لم يُبَعْ أبداً. جاء (فنسنت) إلى (سان ريمي) لأنه أراد أن يكون منعزلاً عن عَالَمِ الخارج وفي بيئةٍ واقيةٍ. طالما هو يمكن أن يَكتشف ويَكْشفَ عن الحقائق الجديدة، وعندما ويواصل عمله يمكن أن يُمْسكَ المرضَ البشعَ في مأزق. لفنسنت الكسل كان تعذيباً مطلقاً. كان الرسم الشّيءَ الوحيد الّذي حماه من الأسئلة الثّابتة والشك الذي طارده. بالسّير بدون النّوم المناسب أو الطّعام، بتشغيل نفسه إلى حدٌ التّعب -هذا وحيداً ساعد في إسكات الأفكار الأكثر إخافة-. كان هامٌ جداً إليه أنّ تُعْرَفَ أعمالُهُ إحساساً ببعض التّعويض، لأنّ ثَمّ هو يمكن أن يفرّج عن المسؤوليّة الموضوعة على (ثيو). ثلاثةُ أكبرُ

مخاوف (لفان غوغ فنسنت) كانت: المعاناة من هجومٍ آخر، أن يكون عاجزاً وغيرَ قادرٍ على العمل، والفشل للتّبرير مع ذلك عمله جميعاً الّذي قد عمله (ثيو) له. شعر أنّه إذا لم يكن من الممكن أن يعمل فليس لديه أيُ سببٍ للعيشة، ولا حقٌ لأخذ المال بعيداً من (ثيو). الهاجس الثّابت من قبل المحلّلين النّفسيّين، الدّكاترة والخبراء المدّعُون لتصنيف مرض (فان غوغ)، لإعطاءه اسماً معيّناً، لاستخدامه ولشرح أفعاله، ولادّعاء أن الممتاز جداً بشخصيّته وعبقريته يمكن أن يُنْسَب إلى مشكلةٍ معيّنة: المرض الثّنائيّ القطب، الفصام، التّوحّد، طنين الأذن، السّيلان، تسمّم الرّصاص، فيتم الإعلان إلى حدّ الغضب هو هراء تامّ. إنّها إهانةٌ إلى (فنسنت) والدّليل أنه ليس لدى هؤلاء النّاس تماماً أيَّ تعاطفٍ مع الرجل. كان (فنسنت) أصليّاً تماماً في عمله وفي مرضه. بالتّأكيد كانت لديه مشاكلٌ عاطفيّةٌ شديدةٌ ولا شكّ هم أُسْتُثيرُوا (بالأنيميا) والتّجارب المؤلمة. لكن أخيراً هو هُزِمَ بحساسيةٍ كبيرةٍ وطبيعةٍ متعاطفةٍ ساحقةٍ كانت غيرَ قادرةٍ أن تتصرّف مع حقيقة العالم وطبيعة معظم النّاس. برغم أفكاره الكثيرة، كان (فنسنت) واقعياً في حياته وعمله، لكنْ واقعه كان سنوات ضوئيّة بعد الواقع اليوميّ، وفي ذلك المكان يَضَعُ عبقريته. هو حقّاً رأى حياتهُ كلها لكنْ كان أبداً لا يقدر أن يصل إلى توافق معها. يصبح معظم المتشائمين واقعيين، لكنّ (فنسنت) كان غير قادرٍ تماماً على هذا. عندما يصبح فنّاناً متشائماً، هو أيضاً يصبح هابطاً ولا يعد قادراً على إنتاج العمل الصّادق. قد تبقى البراعة التّقنيّة، لكنْ روح العمل تخُسر. لم يخسر (فنسنت) أبداً أيضاً. بعلم العالم للاستغراب، ثمّ والآن، فنسنت لم يكن مثاليًا لكنه خياليّ.. كان التعامل صعباً جداً مع (فنسنت). إذا رأى شيءً ما ظالماً أو خطأً، شعر أنّه مجبرٌ على مهاجمته. دائمًا كان في حالة حبٍ أو كرهٍ وهذا خَلَقَ أعداءً كثيرين. حتّى (ثيو) وجده مستحيل المعايشة. كلُ أفكار (فنسنت) فكّرٌ

تقريباً، كل شيء اهتمّ به كان العمل. مع ذلك، (ثيو) أعتقد دائماً أنّ (فنسنت) كان شخصاً فريداً وعظيماً.. ناسٌ كثيرون اليوم تَتَملّقُ (فنسنت)، ويحوّلونه إلى شهيد شبيه بالمسيح. حيث كان يمكن أن يَمْقُتَ المفهوم. هو يُوصَف كالفنّان المطلق. هذا هو الهراء. في الحقيقة كان المستقلُّ المطلقَ الّذي كان أبداً غير قادرٍ أن يعمل جيّداً مع الآخرين، أو ليُرْبَط بأيّ نوعٍ من القواعد المتعاونة. رغبته للعمل مع الآخرين جاءت من الوحدة أكثر من أيْ شيء آخر. تخريفٌ آخر هو أنه ضحّى بحياته (ثانية، متلازمة الشّهيد) للبشريّة. لا. أعطى حياته لعمله. قد يكون لديه رغبةٌ مفرطةٌ بالطّبع لَتعْلِيْمِ وحثُ النّاس. لكنّه ناضل لعمل هذا من جانب لآخر عمله الذّي استبدل به كلَّ شيء آخر. أكثر الأشياء الكبيرة والموحية عن (فان غوغ) ليس أنه قطع شحمة أذنه أو أنه عانى من نوبات الجنون أو أنه انتحر، لكن إلى حدّ ما أنه عاش الحياة إلى امتلائها الأقصى، أدرك ما في حدود الطّاقة البشريّة، حارب بفخامة ضدُّ الهجمات وكلّ أشكال المشكلة. الأهمّ، خلق جسماً عظيماً للعملِ الّذي سيعيش طالما البشريّةُ مستمرةٌ. موضوع حياته، وموضوع فيلمي (عيون فان غوغ)، بحث فنسنت لتحقيق الخلود خلال عمله».

ونتحدثُ عن المخرج (روبرت التمان) في فيلمه «فينسنت وتيو»، وهو فيلم متفجر بمشاعر الرسام ومخاوفه وعبقريته، ويلعب دور (فان غوغ) الممثل (تيم روث) في أداءٍ ذكيْ جداً ورائعٍ، ويؤدي «بول رايس» دور «ثيو» وهو يعالج علاقة الرسام الخاصة مع شقيقه (ثيو) الذي تولى رعايته طوال حياته.

ولم يبخل (فان غوغ) برد الجميل، كتب إليه يقول: « ..اطعامك لي أبقاك فقيراً، فإنني سأرد لك المال أو أُسَلِّمُ الروح.. إنه لم ينجح في إرجاع المال وأسلَمَ الروحَ، ليس قبل أن يهدي شقيقه الخلود».

وتحوي الخطابات المتبادلة بين (فان غوغ) وأخيه على كمْ هائلٍ من

المادة الخصبة شديدة الثراء والأهمية بالنسبة لفهم النفس الإنسانية عامة، ولفهم سيكولوجية الإبداع الفني خاصة.

«إنني أطمح في التعبير عن الحب بين اثنين من المحبين من خلال التزاوج بين لونين يكملان بعضهما، وأن أعبر عن الأمل بنجمةٍ ما، وعن تَوقِ الروح وطموحها بشعاع شروقِ الشمس».

هكذا كتب (فان غوغ) في إحدى رسائله لأخيه ومع ذلك.. فقد مات منتحراً بعد أن ترك ثروةً من الألوان والرسائل التي تضيف قِرَاءَاتُها أبعاداً جديدةً حول حياته.



إكتشاف فيلم وثائقي
يظهر فيه فان غوغ عام 1890

أعلـن فريـق عمَـلٍ تلفزيـونيٌ يعمـل في مجـال الأفـلام الوثائقيـة في أمستردام أنه توصل إلى تنفيذ فيلمٍ وثائقيٍ خاصٍ بالرسام (فنسينت فان غوغ)، اعتمد فيه على مقاطعَ مصورةٍ للفنان من العام 1890 على يد أحد الهواة، وقد صُوِّرَ الرسام في مشاهدَ عابرةٍ ومنقطعة. وهذا الفيلم الخاص يظهر فيه (فان غوغ) في مشاهدَ قصيرةٍ وهو يمشي ويعبر طريقاً في القرية التي ولد فيها في (زاندرت).

الموضوع يشبه الحدث الإعلامي وذلك ما من فيلم يظهر فيه الفنان حتى اليوم. وبعض المشككين قالوا: (إنه لا يمكن أن نتأكد كلياً من أن من يظهر في الفيلم هو (فان غوغ) لأن وجهه لا يظهر بالكامل، كما أنه لا يقترب من الكاميرا ولا يتكلم في الفيلم. وحسب تقرير منتج الفيلم (جيرون نوز) صاحب «شركة لومينوز فيلم» للإنتاج، فإن (فان غوغ) كان متواجداً في حفلٍ قرويٍ حيث كان يستقبلُ الأهالي كاهنُ رعيةِ المنطقة في (زندرت)، فما كان من أحد هواة السينما المتواجدين هناك لتصوير حدث انتقال الكاهن إلا أن صور أيضاً الرسام (فان غوغ) في تلبيته لتلك الدعوة. ويعترف أحدُ ورثة ذاك الشاب المصور الهاوي أن الفيلم كان موجوداً مع غيره من الأفلام في عليّةٍ رطبةٍ في بيتٍ ريفيٍ، وإنه بسبب فضوله لا غير، نظر إلى كلِّ الأفلام القديمة واستمتع بتفاصيلها إلى أن لمح طيف (فان غوغ) فيها، وأصرَّ على

أن يعرض الفيلم على متخصصين كي لا يضيع من الإهمال، وبسرعةٍ تمّ ترميم الفيلم قدر المستطاع لإنقاذه من الرطوبة التي أتت على نظافته ولكن مع هذا تأكد للجميع أن هذا الشخص النحيف الأصهب الشعر هو الرسام ابن البلدة (1853-1890) الذي مات فقيراً غارقاً في التعاسة ولوحاتُهُ اليوم تباع بملايين الدولارات في مزادات العالم. ومن المتوقع أن يخرج الفيلم من حدود (أمستردام) ويعرض في كل عواصم العالم بعد أن تم العثور عليه في العام 1984 واستوجب 19 عاماً لولادته الثانية.

فيلم «فريدا»
إعادة إنتاج الصورة الذاتية للرسامة المكسيكية المعذبة

بقيت الفنانة التشكيلية ابنة المكسيك (فريدا كاهلو) شبه مغيّبة عن الإعلام العالمي إلاّ بارتباط اسمها وحياتها بحياة الرسام (دييغو ريبيرا) إلى أن تغيرت نظرة النقّاد إلى أعمالها التي اتسمت بالفنتازية والسذاجة والرمزية الخاصة في إطارٍ هائلٍ من الألوان الجريئة والمتضاربة.

اليوم لم تعد (فريدا كاهلو) وحيدة أو منسية، بل صارت في الصدارة، قُدِّمَتْ مسرحيةٌ في نيويورك عن فنّها وحياتها. أما في لندن، فخصَّصَتْ صالة «لا تات مودرن» معرضاً ضخماً يضم أبرز أعمالها في إطارٍ استعاديٍّ، وعنوان المعرض العريض يشبه إعادة الاعتبار لفنانةٍ لم تلقَ الدعم المادي ولا المعنوي في حياتها. فهي لم تُعْرَضْ أكثر من مرتين طوال حياتها وبقيت شبه مجهولةٍ الى حين أصدرت المؤلفة (هايدن هيريرا) سيرة (فريدا) في كتابٍ ضخمٍ لفت نظر العالم إليها من جديد في مطلع التسعينات، ومنذ ذلك التاريخ بدأت المحاولات في اقتباس الكتَاب إلى السينما وكان مشروع فيلم (أولير ستون) عن حياتها من بطولة (مادونا)، وأيضاً المخرج (لويس الديس) قام بالاقتباس في فيلم من بطولة (جنيفر لوبيز) كذلك (فرانسيس فورد كوبو) لا لكن المحاولات الثلاث لم تصل الى نتيجةٍ إلى أن تمّ تصوير حياتها أخيراً عام 2002 في فيلم من إخراج الفنانة (جولي تايمور) وهو مأخوذٌ عن كتابٍ ألفه (هايدن هريرا) حيث جسّدت

شخصيتها الممثلة (سلمى حايك). وعنها سبق أن حققت السينما المكسيكية فيلماً بعنوان (فريدا) أيضاً من إخراج (بول ليروك) سنة 1984.

وقصة (فريدا) هي قصة اعتراف العالم بفنانٍ مقهورٍ أو منبوذٍ أو متروكٍ ثم يعود إلى الضوء تماماً كما حصل مع (فان غوغ وموديلياني وكاميل كلوديل) وغيرهم من الفنانين الذين كانت لهم الأقدار «الملعونة».

وهذه المكسيكية المناضلة من أجل الحرية وحقوق المرأة، كانت قد قدمت حياتها الشخصية نموذجاً يحتذى في الصراع من أجل الحياة، فرغم مرضٍ أصابها وهي طفلةٌ، وحادثٍ أصابها في عمودها الفقري صبيةً، وبقائها قعيدةَ السرير لسنواتٍ طوالٍ، تغلبت (فريدا) على الألم بوضع مرآةٍ فوق سريرها، ورسمِ ذاتها بعد أن حرمت مما حولها، فصارت انعكاسات ألمها وجسدها في المرآة موضوعاتٍ أثيرةٍ في لوحاتها.

إنها واحدةٌ من أشهر فناناتِ القرن العشرين، وأكثرهن إثارةً لحماس قرّاء السير الذاتية

ولدت (فريدا) في 7 تموز 1907، وكانت تردد باستمرار أنها ولدت عام 1910 ليس أبداً لكسب صفة الشباب كما يحصل عادةً بل لتربط مولدها بتاريخٍ عزيزٍ على قلبها وهو تاريخ الثورة الوطنية التي قادها (اميليانو زاباتا) في المكسيك.

في السادسة من عمرها، تعرّضت لمرضٍ وأصيبت بشلل الأطفال فتأذت رجلها اليمنى. وخلف ذلك عوقاً بساقها مما ترك ذلك العوقُ أثراً نفسياً سيئاً عليها لفترةٍ طويلةٍ من حياتها. لم ترتدِ الفستان في حياتها إلاّ مع الجوارب الصوفية في عز الصيف كي لا يسألها أحدٌ عن الموضوع. ثم تعرضت عام 1925 إلى حادث باصٍ كان يقلّها إلى منزلها وعلى أثر الحادث، اضطرت إلى التمدد على ظهرها من دون حراك لمدة سنة كاملة. عملت والدتها على راحتها طوال تلك السنة ووضعت لها سريراً متنقلاً ومرآةً ضخمةً في سقف الغرفة. فكانت وحيدةً وجهاً لوجه مع

ذاتها طوال النهار، فطلبت ريشةً وألواناً وأوراقاً لترسم، وراحت تنقل صورتَها يومياً، واكتشفت بذلك حبَّها بل شغفها بالرسم. (فريدا) لم تدرس الرسم أكاديمياً إلا إنها كانت قد تلقت بعض الدروس الخصوصية على يد أحد الأساتذة، ولكنها استطاعت عبر لوحاتها أن تجعل المتلقي يرى الألم أرضاً واقعيةً حياً قبيحاً قاتلاً ومعوقاً وليس ألماً قدسياً سماوياً مُطَهِّراً. محورُ أعمالها الواقعُ والقدرُ، إذ نبع ذلك من تجربتها الخاصة في المعاناة، وكان الرسمُ المتنفس الوحيد لآلامها وعذاباتها وقدرها التعس، والمعاناة جعلت تجربتها الخاصة منبعاً للخيال ولم يكن ذلك إلغاءً للواقع للوصول إلى مملكة الخيال إذ أنَّ لوحاتها كانت واقعيةً قابلةً للفهم غير مستعصيةِ الإدراك وفيها الكثير من التوثيقية والتقريرية وواضحةٍ حتى للمشاهد البَسيط.

ورغم أنَّ النقاد يصنفون أعمالها ضمن الاتجاه السريالي، فإنها تقول في سيرتها الذاتية: «لم أرسم أبداً أحلاماً، بل أرسم واقعي الحقيقي فقط». هذا الواقع الذي تراه مجسداً في ملامح وجهها، وفي جسدها المثخن بالجراح الذي حاولت أن تنقل تفاصيله التي يعكس ظاهرُها الباطنَ، وحاجباها المقرونان كأنهما غرابٌ ينعى تلك النظرات، وشفتاها المنقبضتان تعبيرٌ عن مأساتها وتحملها لآلامٍ شديدةٍ تمزق جسدها الغضَّ الطري. إنها مثخنةٌ بالجراح وتعيش اضطراباً نفسياً وعالماً غرائبياً يجمع بين الكثير من المتناقضات. هذا العالم الذي يشكل منفسية ممزقةً وجسداً تعلقت به إلى درجة الجنون.

في سنة 1928 انخرطت في الحزب الشيوعي المكسيكي. وفي سنة 1937 لجأ «تروتسكي» إلى المكسيك فأقام في منزل (فريدا) المعروف بالمنزل الأزرق في ضواحي (مكسيكو) أي مسقط رأسها وعام 1938، تعرفت (فريدا) إلى (أندريه بروتون) حين كان هذا الأخير مسافراً إلى المكسيك ليشارك في مؤتمرٍ فنيٍّ. دعاها (بروتون) لتعرض في باريس وسهّل لها

الأمر، فسافرت وعرضت، وفي الكاتالوغ الخاص بالمعرض كتب (بروتون): «فنُ (فريدا كاهلو) شريطٌ معقودٌ حولَ قنبلة!»

توفيت سنة 1954 بعد حياةٍ مليئةٍ بالآلام والمعاناة تاركةً أكثر من150 لوحة يصنف النقاد ثلثها ضمن الرسوم الذاتية.

وَفَّرَتْ (فريدا كاهلو) فرصةً استثنائيةً لحياةٍ كاملة في نقصها بعد أن عاشت سبعة وأربعين عاما قضت معظمها أسيرة مقعدها المتحرك، منذ أن أصيبت في سن الثامنة عشرة إثر حادث الحافلة، وظلت طريحة الفراش لمدة عامٍ بإحدى المستشفيات، حيث تعرف إليها بطلنا الفنان (دييغو ريفيرا) فتزوجا وهي في الواحدة والعشرين، ثم عاشت معه الخيانات والانفصال والعودة والزواج من جديد. كانا يعيشان عشقهما أكثر وهما في حال الانفصال. رسمته (فريدا) كثيراً ووضعته في لوحتها رسماً في قلبها أو على جبينها..

في فيلم (فريدا) الذي يصور الحياة التراجيدية الصاخبة المؤثرة للفنانة المكسيكية (فريدا كاهلو)، التي خلفت وراءها تراثاً تشكيلياً رائعاً، وملامحَ حياةٍ تجسدُ مقدار الوجع والقلق والمعاناة الذي لفَّ سنوات عمرها القليلة، مذكرةً إيانا بتلك المصائر المأساوية لأصحاب القلوب الكبيرة والمشاعر المرهفة الرقيقة. نلتقي النص الجميل الراقي وكيفية المعالجة الفنية التي أمسكت بالنص والتفت حوله لتخلق صورةً وحدثاً متكاملين، وقد تفوقت الممثلة (سلمى حايك) على نفسها في هذا الدور المعقد والمركب وهي تترجم الانفعالات الداخلية لدى الشخصية المقهورة عاطفياً والمدمرة نفسياً وجسدياً، غير أنَّ هذه الشخصية لم تكن سلبيةً بالمرة فهي تدافع عن نفسها وتقاوم في سبيل الارتقاء بنفسها وبإبداعها حتى تصل إلى الهدف الذي تريده.

نص (فريدا) السينمائي يقتبس نوره من أكثر من كاتب، وقد أعاد الممثل (إدوارد نورتون) كتابته (يظهر نورتون أيضا في مشهدين في الفيلم

بدور نلسون روكفلر)، في بداية الفيلم نرى الرسامة فريدا (سلمي حايك) بالعاصمة المكسيكية سنة 1945، أي قبل وفاتها بأسابيع قليلة، وهي مريضةً جداً إلى حدٍ منْع الأطباء لها من الحركة، غير أنها تصر على حضور المعرض الخاص بأعمالها التشكيلية وهي راقدةٌ على السرير. ومع مشهد خروج (فريدا) وهي مستلقية على فراشٍ تحمله مجموعة أشخاصٍ ليضعوه في عربة نقلٍ كبيرةٍ، وكأنّ اللقطة تبين نقل أثاث إلى مكانٍ آخر ومن خلال عملية « زووم» للكاميرا على وجه (فريدا) ننتقلُ إلى فترة الصبا لفتاة رشيقةٍ مرحةٍ مقبلةٍ على الحياة بروح الشباب، مدللةٍ من والدها الذي لم ينجب سواها. عن طريق الفلاش باك المديد، والذي يستغرق الفيلم كله تعود إلى سنوات العشرينات عندما كانت (فريدا) شابةً نشطةً ومفعمةً بالحيوية، حيث تتعرف على رسام الجداريات المشهور بفنه وبعلاقاته النسائية: (ديجو ريفيرا) (الفريدو مولينا) الذي كان يكبرها بإحدى وعشرين سنة بعد ذلك تتعرض (فريدا) لحادث سيرٍ في 1925 فتصبح مقعدةً وطريحةَ الفراش زمناً، ومن أجل إشغال وقتها يُحْضِرُ لها والدها أدوات الرسم لتنمي ولعها بالرسم، تتعرف على الحركة الطليعية في العاصمة. ثم يركز الفيلم على العلاقة العاطفية والزوجية بين (فريدا وريفيرا)، والتي تتسم - هذه العلاقة - بالصخب والتوتر. كما يتناول الفيلم جانباً من رحلاتها إلى (نيويورك وباريس) وارتباطهما بالحركة الثورية العالمية: السياسية والفنية من خلال (تروتسكي والسورياليين). ومع انتشار شهرتها تدهورت صحة (كاهلو العليلة) حتى رحلت في العام 1954.

ويحتوي الفيلم على بعض الأخطاء الصغيرة، فهو لا يذكر أن الآلام الجسدية المزمنة التي تعانيها (كاهلو) بدأت عندما أصيبت بشلل الاطفال وهي في سنّ السادسة، وليس في حادث سيارة الباص الذي كادت أن تلقى فيه حتفها في سنّ الثامنة عشرة في العام 1925. وكذلك يذكر الفيلم أن (كاهلو) أُجْهِضَتْ في أثناء وجودها في نيويورك لحضور معرضٍ للوحات

(ريبيرا) في متحف الفنون العصرية، في حين أن الحقيقة هي أن ذلك حدث في (ديترويت). وأداء (سلمى حايك) لدور (كاهلو) يجعلك تحس أنك تشاهد الفنانة، ليس بسبب الشبه بينهما وحسب، من الناحية الجسدية، بما في ذلك الحاجبان المتصلان اللذان اشتهرت بهما الفنانة، بل لأنها تفعم الدور بالفرح الطاغي والحيوية المشتعلة والقوة المغناطيسية.

يقول الفنان الفرنسي (براك).. «أشعر وكأنني انفض الغبار عن اللوحة... إنها تتضح أمامي تدريجياً مع انحسار الغبار...» وهذا بالضبط ما تفعلة (فريدا) في لوحاتها ولكن أهو غبارُ الرغبات المكبوتة والمغلفة بضباب التجريدية والسوريالية؟ إذا كان الغبار لدى (براك) غبار اللاوعي فهو لدى (فريدا) غبارٌ لرغباتٍ واعية «سياسية كانت أم عاطفية» من شابةٍ متفتحةٍ للحياة، ولكنه وَعْيٌ معنًى ينزفُ دماً ويضج شهواتٍ وآلاماً.

الفيلم أعاد إنتاج الصورة الذاتية التي رسمتها بكثافةٍ بالغة. حتى الحيوانات التي كانت تمرح في لوحات (فريدا) انطلقت في لوحات الفيلم. وقد اعتمد الفيلم على الصور التي بقيت في المخيلة والأخرى التي التقطها لها معاصروها ومنهم (لولا برافو)، وهي واحدةٌ من أقرب الناس إليها. وهي الصورُ الحميمية التي حركها الفيلم، وخاصة تلك التي تمثلها فوق كرسيِّها المتحرك تراقب زوجها وهو يرسم إحدى لوحاته الجدارية الضخمة، أما أشهر الصور فتلك التي تُطرقُ فيها برأسها متكئةً على راحة يدها وهي تغمض عينيها أو تكاد، وليس يميز الصورة سوى الخواتم غير المتشابهات في أصابعها، يحمل أحدُها صورة طائرٍ، والآخر منحوتٌ على شكل قلب أيقونة الحب الذي كانت تبحث عنه طيلة حياتها.

وقد ضفرت مخرجة العمل (جولي تيمور) هذه الحياة الحافلة للرسامة المكسيكية في سردٍ زمنيٍ مشحونٍ بالعاطفة، مُطَعَّمٍ بتألقٍ بصريٍ أخاذ، وجماليةٍ باهرةٍ متناثرةٍ في مواقع متفرقةٍ من السرد، وتكمن البراعة الفنية والجمالية في استخدام اللوحات على نحوٍ خلاق فالرسومات تصبح

حيةً على نحوٍ مفاجئٍ ومدهشٍ أمام أنظارنا، إذ تخرج من أطُرِهَا الجامدة وتتداخل الرسومُ مع المظاهر الواقعيَّة، ولوحة الحلم الشهيرة تتحول إلى مشهد متألقٍ بصرياً في ختام الفيلم حيث السرير الذي ترقد عليه (فريدا) مع هيكلٍ عظميٍ فوقها مباشرة يحترق من تلقاء نفسه.

وقام الممثل (جيفري رش) بدور عاشق فريدا: (ليون تروتسكي). أما زوجها (دييغو ريفيرا) (1886 – 1957م) فقام بدوره (ألفرد مولينا). ويقدم الفيلم جدارياته بشيءٍ من التوثيق وكثيرٍ من الحب.

لكنَّ المأساة تصل إلى ذروتها عندما تفقد جنينها وتحرم من الامومة بسبب الحادث الذي تعرضت له، والشيء الآخر عندما يستدرج « دييغو» شقيقتها ويقيم معها علاقةً غير مشروعة فتثور (فريدا) وتطلب منه الخروج من حياتها إلى الأبد، وتنطوي على نفسها تشرب كثيراً وتدخن أيضاً بشراهة، غير أنَّها لم تهمل ابداً لوحاتها التي جاءت محملةً بالعذابات المتكررة فأثنى عليها النقاد، وتأتي النهاية بقطع قدمها المصابة بالغرغرينا بعد أنْ رسمت ذلك وتنبأت بحدوثه قبل وقوعه، ولإنَّها تصر على إقامة معرضٍ لها في بلدها، يلبي « دييغو» رغبتها ويوم الافتتاح تصر على الحضور إلا أنَّ الطبيب ينصحها بعدم مغادرة الفراش، وحين تأخذنا الكاميرا إلى مشهد الافتتاح يفاجأ الجمهور (بفريدا) وهي تدخل عليهم محمولةً على محفةٍ وسط تصفيق الجميع، وهنا يتصل المشهد الأول مع المشهد الأخير بعد رحلة مع معاناة إنسانة وفنانة وتحديها لجميع الظروف التي وضعتها في مواقفَ صعبة للغاية سواءً على المستوى الجسدي أو النفسي أو العاطفي أو الفني والاجتماعي أيضاً.

«سيرافين» بين الفن والجنون

فيلم «سيرافين» بطولة «يولاند مورو» و«نيكوروجنر» و«الريش توكر» عرض عام 2008 وحاز سبع جوائز «سيزار» الفرنسية. يحكي الفيلم قصةً شخصيةً واقعيةً لفنانة تشكيلية تلقائية اسمها (سيرافين دوسينليس) (1864-1942)، منذ لقاءها بجامع اللوحات الألماني (ويلهلم أوده) في عام 1912 ولغاية عام 1932 حين أُودعَتْ المصح العقلي. وقد خلفت وراءها أعمالاً فنيةً مدهشةً، وحياةً تَرْشَحُ بالوجع والقلق والمعاناة الذي لفَّ سنوات عمرها البائسة مُذَكِّرَةً إيانا بتلك المصائر المأساوية لأصحاب القلوب الكبيرة والمشاعر المرهفة الرقيقة.

وهي فنانةٌ فرنسيةٌ ارتبطت أعمالها بالفن الساذج. تعلمت الرسم بنفسها وكانت تبدع بطريقة تلقائية مستوحيةً أعمالها من نوافذ الكنائس والصور الدينية. تَعْكِسُ الأشكالُ التزينية المتكررة ولوحاتُها المشبعةُ بالضوء والألوان حَالَتَها النفسية (التوهج والنشوة). إنَّ الفنانة القديرة «يولاند مورو» قدمت أداءً مذهلاً ممتلئاً بالشّجاعة والقوّة والهشاشة لدور «سيرافين» التي عاشت (بسينليس) وهي مدينةٌ صغيرةٌ شمال باريس. عملت خادمةً تدور طوال اليوم علي البيوت تنظفها في بدايات القرن الماضي لتعود في نهاية اليوم بحصيلة تنفقها في شراء خضراواتٍ وأشياءَ أخرى تصنع منها ليلاً الخمر والألوان. تستخدم

الأول في شحن نفسها بالطاقة أثناء عملها الشاق طوال اليوم في البيوت. وفي المساء وعلى ضوء الشمعة كانت تستخدم الألوان لتضع كلَّ مشاعرها وهمومها في ضربات الفرشاة على الورق.. فقد كان الرسم عشقها الحقيقي..

نقطةُ التحول فى حياة «سيرافين» عندما يشاهد أعمالها بالمصادفة رجلٌ ألمانيٌ يهوى جمع الأعمال الفنية يدعى «ويلهلم»، وهو شخصيةٌ حقيقيةٌ كانت أول من اشترت لوحةً من أعمال «بيكاسو»، كما أنه مكتشف الفنان التلقائى الشهير ومأمور الجُمْرُك الفقير «هنرى روسو».. إنه يجد فى «سيرافين» اكتشافاً جديداً، انبهر بلوحاتها ويطلب منها أنْ تُطلعه على كلِّ أعمالها. ومن هنا بدأت علاقةُ احتضانٍ ورعايةٍ سوف تكشف أعمال (سيرافين) للعالم، وينشر لوحاتها فى باريس، ويقدمها إلى الصحافة باعتبارها «فان غوغ» الفرنسية، وكان الرجل ناقداً وفناناً أدرك قيمة وأهمية ما رآه فسعى إليها وقرر رعايتها وطالبها بالكفِّ عن خدمة البيوت.

وكان حلم حياتها إقامة معرضٍ يضم لوحاتها التي فشلت في عرضها أو بيعها بسبب الأزمة الاقتصادية العالمية قبل الحرب العالمية الثانية، حيث أصيبت بالإحباط، ويُبرِزُ الفيلم موهبة «سرافينا» واعتمادها على عناصر الطبيعة فى تلوين لوحاتها، فمثلاً كانت تحصل على اللون الأحمر من كبد الأبقار. بينما تطحن بذور البرتقال وثمرات الفاكهة للحصول على اللون البرتقالى وغيره، وكانت «سرافينا» فى علاقتها بالطبيعة ترى أن ذلك إلهامٌ من الله.

ويضطر (ولهلم) إلى الهرب من فرنسا بسبب الحرب العالمية الأولى. ولكن سيرافين كانت قد عرفت طريقها بالفعل وأدركت أنَّ ما تمارسه هو فنٌّ حقيقيٌ. أصبحت واثقةً من موهبتها التي شَكَّكَ فيها الجميع من قبل. وتتفرغ تماماً للوحاتها حتى أنها تنام بجانب اللوحة

وهـي ترسمهـا .. لكنّ ظـروف الحـرب العالميـة تـؤثر علـى بيـع اللوحـات. وتؤخـر انطلاق معرضها الذي ظلت تنتظره وفقاً لوعد راعيها. فتندفع إلى أحـزانٍ ومـشاعرَ حـادةٍ تقودهـا للجنـون. وحـين عـاد (ويلـهلم) إلى فرنسا عـام 1927 بحـث عنـها ووجـدها لكـن العـصاب النفسي كان قد تمكن منها.

وفي المصحة تعيش حالـة اكتئاب عاليـة لا فكاك منها. وإنّ كان المخرج قد فضل أن ينهي فيلمه بها. وقد تسللت من غرفتها بالمصحة إلى الحديقة لتسير إلى شجرةٍ واقفة بكبرياء. فتقف بجانبها .. في لقطة متألقـة بـصرياً كاملـةَ الامـتلاء في ختـام الفـيلم تـذكرنا بلقطـات (تاركوفـسكي) الـشاعرية. إنّ سـيرافين تمـوت عـام 1942، وبعـد ثـلاث سـنواتٍ ينشر «ولهلم» إنتاجها حتـى يَعْرِفُهـا العـالم كلُّه. الفـيلم مـشغولٌ على هذه التفاصيل التي تكوِّنُ حياةَ أبطاله..

تفاصيلٌ صادقةٌ من لحمٍ ودمٍ وعَرَقٍ، من حـزنٍ خفـيٍ وألمٍ طويل. التقابل بين الشخصيتين والعالمين (عالم سيرافين وعالم ويلهايم) يُكَوِّن حالـةً دراميـةً مؤثرةً. اللحظـةُ الاجتماعيـةُ الـسياسيةُ إلى جانب اللحظة التعبيريـة، حتـى يبرز البطلان (سـيرافين وويلـهايم) يخترقـان هـذه وتلك، ويرتفعـان بهمـا إلى مَصَاف شـفافةٍ وآسـرةٍ بـشغفها الفـنيّ والإنـسانيّ. يتميّـز أسـلوب المخـرج «مارتـان بروفوسـت» في حـساسيته الإنـسانية المصنوعة بلقطاتٍ هادئةٍ من دون بُطْءٍ، وبتوليـفٍ يـوازن المشهد بالنَفْس البشرية وانكساراتها وألمها. إلى القصةِ اللافتة بحـساسيتها، والـسيناريو المكتـوب مـن قبـل المخـرج مـع (مـارك عبـد النـور) بدقـةٍ وعمـقٍ وحـبٍ للشخـصيات، الحـوار بـسيطٌ وقليـلٌ، يـسمح بروعـةٍ للتّصوير البـصريّ باللّمعان من جانبٍ لآخر..

يـضاف الأداء الرائـع والمتـوهج للممـثلين الـذي يحـاكي البـساطةَ والواقعيـةَ الإنـسانيةَ بكـل تعقيـداتها، وذكـر المخـرج بعـد عـرض الفـيلم

بمهرجان القاهرة أنه أضاف الكثيرَ من المعلومات عن «سرافين» ممن عاشوا في المنطقة المحيطة بمنزلها وبما سمعوه عنها، وأضاف إلى الشخصيات والحبكة في الفيلم لأن ما كُتِبَ عنها كان قليلاً جداً. في حين استخدم «مونيتور» لعرض لوحاتها ورسوماتها، ثم قَطَعَ لقطاتٍ منها لتضمينها في الفيلم، وذكر أنه حاول الالتزام بتصوير أحداث الفيلم في أماكنها الحقيقية التي نشأت وعاشت فيها «سيرافين». في حين تلقت «يولاند مورو» دروساً في الرسم لمدة 4 أشهر، تابعت خلالها طريقة وأداء رسامين مختلفين من أجل إتقان أدوات الشخصية.

«غويا» سينمائياً في فيلمين لـ «كارلوس ساورا» و«ميلوش فورمان»

ولد/ فرانشيسكو دي غويا/ عام 1746، ومات عام 1828، وعاش حياةً صاخبةً متقلبةً مملوءةً بالبؤس ثم المجد ثم الفراق ثم الجنون، وذلك بعد طفولة غامضة بعض الشيء، عاش أولها في مسقط رأسه /آراغون/ ثم التحق بمحترف للفن، فشل بعده، وهو في العشرين، في دخول أكاديمية الفنون في (مدريد). فكانت إيطاليا أحَنَّ عليه إذ التحق لاحقاً بأكاديميتها... وسجل (غويا) في لوحاته فترةً حالكةً في تاريخ أوروبا، وهي فترة محاكم التفتيش والغزو الفرنسي (لإسبانيا) وإعادة الملكية في (مدريد) على يد (البريطانيين).

في شيخوخته بدأ يعاني أمراضاً مزمنةً تسببت له بالشلل والصمم، فتحول إلى انعزاليٍّ وأنتج تلك «الرسوم السوداء المرعبة»، التي مات بعد إنجازها متسائلاً عن الجنون البشري الذي يدفع الإنسان إلى قتل أخيه الإنسان.

يقدم المخرج الاسباني (كارلوس ساورا) لنا عالم أبرز رموز الفن الإسباني، ألا وهو الفنان التشكيلي الثوري (فرانشيسكو دي غويا) في فيلم بعنوان/غويا في بورديوس/ 1999 وقام بتجسيد شخصيته الممثل الشهير (فرانشيسكو رابال)، ويتناول هذا الفيلم السنوات الاخيرة من حياة (غويا) التي قضاها بمدينة بوردو الفرنسية بعيداً عن وطنه

وشعبه، الذي كان يعاني من ويلات الفقر والجهل والاستبداد، وبكثير من الشاعرية والجمال البصري وبأسلوبٍ جديدٍ أدمج فيه المخرج في تناسقٍ بين جماليةِ وسحرِ السينما وعمق وغموض الإبداع التشكيلي طوقت الكاميرا لحظاتٍ مصيريةً من حياة هذا الرسام الذي جسد في لوحاتٍ خالدةٍ جانباً من حياة عصره وآلام الناس ومعاناة شعبه، إلى جانب مشاهد من الحب والجمال من خلال علاقته الحميمة بالدوقة (دي البا)، التي استولت على قلبه وملكت كل حواسه حيث بقي حبها حياً في قلبه إلى آخر نبضةٍ، يبدأ الفيلم بالرسام العجوز يتجول هائماً في الشوارع بعد أن يصحو من نومه، وهو لا يزال تحت تأثير حلمٍ بحيث يبدو المشهد أقرب إلى الحلم منه إلى الحقيقة. ولا ينتهي الا بعثور ابنته المراهقة (روزاريو) عليه وسط الشارع، وإعادته للمنزل، تجري أحداث الفيلم من خلال القصص والذكريات التي يرويها (غويا لابنته روزاريو)..

كان (غويا) قد جاوز الثمانين في الفترة الزمنية التي يعالجها الفيلم، وقد كان لاجئاً مع مجموعة من المثقفين الليبراليين فراراً من الحكم الاستبدادي الذي ضاق بهم وظل يعاني فيها -حسب رؤية المخرج- أوجاعَ الغربةِ ومشاكل الشيخوخة، لكن دون أنّ يفقد قدرته على الرؤيا الخلاقة والإبداع الاستثنائي..

وفي رحلاتٍ متتاليةٍ حيناً ومتشابكةٍ أحياناً أخرى تنقلت الكاميرا بين مختلف الأزمنة في ذهابٍ وإيابٍ بين الماضي والحاضر وبين الواقعِ وأحلامِ ورؤى الفنان، وكانت (روزاريو ابنة غويا) من آخر عشيقاته (ليوكاديا زوريلا دي ويس) التي رافقته في منفاه الخيط الرابط بين ذلك الزخم من الأحداث والمغامرات التي عاشها الرسام طيلة حياته الطويلة حيث عاش فوق الثمانين، وظلّ رغم المرض والشيخوخة يداعب الريشة والألوان، وقد ركز المخرج في هذا الفيلم الذي تدور أحداثه حول

شخصيةٍ فنيةٍ رهيفةِ الأحاسيس ودقيقة الملاحظة على وصفٍ ذاتيٍ لهذه الشخصية التي عاشت وسط المجتمع الأرستوقراطي ولكنها جسدت أكثر من غيرها مآسي الإنسان البسيط، ويبرع (ساورا) براعةً غير عاديةٍ في الكشف عن زوايا دالة على لوحات غويا، ويفسرها سينمائياً مضيفاً بعمق إلى تفسيراتِ مؤرخي الفن.

تتكون ذكريات (غويا) من تصوير مشاعره الذاتية وأحلامه وحتى هلوساته والتي جسدها في تخطيطاته ولوحاته ذات القيمة التاريخية الكبيرة.. هذه الأجواء في الفيلم بما تتضمنه من تغيير في الزمان والأماكن هي ما ساعدت المخرج على إغناء فيلمه من الناحية البصرية التشكيلية..

قد يتوقع عشاق المخرج التشيكي (ميلوش فورمان) الحائز على جائزة الاوسكار مرتين وقدّم تحفاً لا تزال محفورة في المخيّلة والوعي البشريين المهتمّين بروائع النتاج الفني الإبداعي: «طيران فوق عشّ الوقواق» (1975) و«هير» (1979) و«أماديوس» (1984) و«فالمونت» (1989) و«لاري فلينت ضد الشعب» (1997) و«رجل على القمر» (2000).- بعد انتظار دام سبعة أعوام أن يقدم فيلمه الجديد (أشباح غويا) دراسةً لحياةٍ (فرانشيسكو غويا). ولكنهم سيرون في الفيلم تاريخاً لا يرحم. يبدأ الفيلم بعرض رسومات (غويا) وبعدها مباشرةً كان كبار الكنيسة الإسبانية يُدينون تخطيطات غويا التي صورت تعذيبَ المنشقين والزنادقة، وحديثٌ حول حثّ الكنيسة الكاثوليكية الرومانية بتحصين نفسها وتنشيط عمليات الإقصاء لتنقية الأرض منهم، يلي ذلك مشهد رمي جثة حيوان في أحد بساتين الملك البليد (كارلوس الرابع) لكي تتجمع عليها الطيور ويصطادها بشبق لكون الملكة (ماريا لويزا) فضلت العقبان لعشائها، وهو إيحاءٌ مبكّرٌ من (فورمان) وموفقٌ إلى حدٍ بعيدٍ لتهيئة المشاهد للدنيا الفاجرة التي سيقدمها فيما بعد، والروعة البذيئة

لبيوت الملوك، فيما شوارع المملكة تعج بالحياة الساقطة وسط الموت الرهيب.

وتدور أحداث فيلم (أشباح غويا) الذي حدثت وقائعه في إسبانيا في العام 1792، حول حكاية رهطٍ من الأشخاص عاشوا في حقبةٍ من الاضطرابات السياسية والتغيرات التاريخية، حيث تُروى الحكاية من منظور الفنان العظيم (فرانشيسكو غويا)، وتتطور حبكة القصة خلال السنوات الأخيرة من زمن محاكم التفتيش الإسبانية، وتستمر مع غزو جيش نابليون إسبانيا وتنتهي مع هزيمة الفرنسيين، واستعادة الحكم الملكي الإسباني على يد جيش (ويلينغتون) القوي، ويتناول الفيلم قصة (لورينزو) (النجم خافيير باردم) وهو راهبٌ فاسدٌ ولكنه يتمتع بشخصيةٍ قويةٍ جذابةٍ يغرم (باينيس) الفتاة الصغيرة (ناتالي بورتمان) استعان بها الرسّام (غويا) كموديل للوحاته و«أيقوناته»، في ظلّ سطوة محكام التفتيش الإسبانية والانقلابات الحاصلة في أوروبا نهاية القرن الثامن عشر، وهما شخصيتان خياليتان مستوحتان من إحدى لوحات غويا.

تسجن (باينيس) ويحكم عليها جوراً بالهرطقة، وترسل إلى السجن من قبل محاكم التفتش الدينية ويزورها (لورينزو) في سجنها الرهيب بطلب من (غويا ووالدها) وتنتج عن لقاءاته بها أنْ تحمل بطفلة، يهرب (لورينزو) إلى فرنسا ليعود مع الجيوش الفرنسية وقد تغيرت معتقداته، وَتَخْرُجُ (باينيس) كشبح إنسان بعد سجنها 15 عاما تبحث عن طفلتها التي ولدتها في السجن، لتزور بيتها القديم. سترى والديها وأخوتها قد قتلوا، ولم تجد غير باب (غويا) لتطرقه فيضع في يدها قطعةً معدنيةً متصوراً أنها شحاذة، لكنها تومئ إليه بلوحتها التي رسمها لها قبل 16 سنة، فيدعوها للدخول ويَعدُ لها شيئاً تأكله ويعطيها قلماً وورقةً لتسرد له كتابة ما حصل لها، ولم تذكر سوى أنها تبحث عن ابنتها التي أخذوها منها في السجن بعد الولادة.

فيما بدأ (غويا) يعاني أمراضاً خطيرةً مزمنةً تسببت له بالشلل والصمم، فتحول إلى انعزالي منكمش، وتولدت عنده نظرةٌ ساخرةٌ ناقدةٌ وشكوكةٌ إلى المجتمع، فانعكس ذلك كله في أعماله الفنية التي سادتها ألوانٌ مظلمةٌ توحي بالكآبة والطابع المأساويّ والحسّ التراجيدي والنظرة التشاؤمية والمخاوف الوهمية... ثم كانت مجازر «الحروب النابليونية» التي أثارت بمذابحها تأثّرته إلى حدّ الدنو من الجنون، فقدم رسومات ولوحاتٍ عن كوارث الحرب. الفيلم نظرةٌ ثاقبةٌ على التاريخ، نظرةٌ موجهةٌ في ضرباتِ ريشة الفنان (فرانشيسكو غويا)، تُظْهِرُ المَلِكَ وحاشيته كما تُظْهِرُ رجل الكهنوت المهيب، أو القرية الضحية والمعذبة. ستبقى خاتمة هذا الفيلم واحدةً من أروع صور السينما.

لم يعتذر (لورينسو) للكنيسة وفضل الموت على ذلك، لكن ابتسامته على منصة الإعدام لمصدر صوت (إنيسا) كانت بمنزلة إعلان توبةٍ أمام قلبه والفظائع التي اقترفها بحقها.

و(إنيسا) الوحيدة التي رافقت جثته التي سحبتها عربةٌ بحمارين، وكان رأس (لورينسو) يتدلى من العربة ليبصر في لحظاته الأخيرة (مدريد) بالمقلوب مع موسيقى مشكلة من غناء أطفالٍ على الرغم من كل ما فعله معها و(غويا) خلفهما. تسير نحو وفائها ممثلةً الحياة، ويلحقها (غويا) متشبثا بالحياة برمزها الأثيري، والاثنان يمشيان في جنازة الحياة نفسها، برذائلها وقسوتها ووحشيتها وندوبها ووفاء الملائكة الذين انصهروا جميعا في اللوحة الفائقة الجمال التي التقطها (غويا) لأشباحه.

قال (فورمان) إنّه اختار (بورتمان) لأداء الدور لأنه رأى أنها تشبه الشخصية التي صورها (غويا) في لوحة (بائعة اللبن في بوردو) وأنه حين شاهدها في فيلم (أقرب) اقتنع أن (بورتمان) لديها قدراتٍ تمثيليةٍ تمكنها من أداء ما يصل إلى ثلاثِ شخصياتٍ مختلفةٍ في الفيلم.

(أشباح غويا) موضوعٌ انسانيٌ يمتلك الكثير من خيوطه بلغةٍ سينمائيةٍ ترمي إلى التأثير على المشاهد في أداءٍ بارزٍ لإبطاله عبر النظرات والصمت والصراخ والالم والتركيز على بناء الشخصيات دون الوقوع في كليشهة العلاقات الاجتماعية بين البشر، مما يضع المشاهد في حيرةٍ بين حدود الوهم والواقع، وما بين الأصل والصورة، وأسئلة الحضور والغياب للمبدع تجاه مجتمعه.

بيكاسو في السينما

(بابلو بيكاسو) فنانٌ تشكيليٌ من طرازٍ فريدٍ إنَّه واحدٌ من بين العظماء الذين ملأت شهرتهم الآفاق، وحفر اسمه في سجل أشهر فناني القرن العشرين، و(بيكاسو) (ولد في 25 تشرين الاول 1881 في مالقة بإسبانيا وتوفي في 8 نيسان 1973 في موجان بفرنسا) المولود في مدينة «مالقة» في جنوب إسبانيا، بدأ في طفولته يتعثر باللون وهو يحاول أن يبدأ بتشكيل رسوماته الأولية، ربما لأنه اشتم رائحة الألوان في ستديو والده «جوزيه رويزيلاسكو» الذي كان مدرساً للرسم.

وقد كانت الانطلاقة الفنية الأولى (لبيكاسو) في عام 1900 حين افتتح معرضه الأول في (برشلونة) حيث بلغ سنُهُ آنذاك التاسعةَ عشرة، وهاجر (بيكاسو) إلى فرنسا، ليعيش في باريس. وخلال حياته، أنجز أكثرَ من عشرين ألف عملٍ فنّي، تميزت لوحاته من بينها بأنها كانت مرتفعةَ الثمنِ وغاليةً جداً، وهو مما جعل بيكاسو واحداً من أغنياء العالم الكبار..

عُرِفَتْ الفترة من عام 1901 إلى 1906 من حياة (بيكاسو) بالفترة الزرقاء، فعندما جاء (بيكاسو) إلى باريس لأول مرة في حياته كان برفقة صديقه الرسام (كارلوس كازاجيماس البرشلوني)، لكن في المرة الثانية عندما جاء إلى باريس كان وحيداً فانكمش في غرفته يراجع أفكاره، فلقد انتحر صديقه لأنَّ فتاةً باريسيةً رفضت حبه الجارف لها، حزن بيكاسو كثيراً لموت صديقه وعبر عن الحزن في لوحاته التي ساد فيها اللون الأزرق،

ولذلك عرفت هذه الفترة من حياة بيكاسو بالفترة الزرقاء، وصار اللون الأزرق أولَ مَعْلَمٍ يتميز به فنُهُ عن الفنون الأخرى.

وفي نهاية عام 1904 تعرف (بيكاسو) على الشاعر (غيوم أبولينير) وبواسطته تعرف على العديد من الشعراء والفنانين. وفي باريس كان على (بيكاسو) أن ينخرط في أدق التفاصيل الحياتية لباريس، وأنْ يبدأ في التدرج في مراحله الفنية لينتقل أولاً إلى المرحلة الوردية، ثم إلى نحت التماثيل التي كان يشكلها بطريقته الخاصة وبالأحجام التي يريد، ومن ثم إلى التكعيبية التي يقول عنها: «حينما اخترعنا التكعيبية لم يكن لدينا كائنٌ مهما يكن لابتكار التكعيبية. أردنا ببساطةٍ أنْ نعبر عما كان فينا، لم يرتب واحد منا للغزو، وأصدقاؤنا الشعراء تابعوا جهودنا بانتباه، ولكنهم لم يلقنونا ابداً». يرسم (بيكاسو) سنة 1910 العارية الجالسة، وحين يُنجزُها ينظر إليها «براك» مذهولاً وهو يردد: لقد جعلت من العري موقفاً فكرياً يثير قضية العريُ الداخليُ للإنسان وليس الجسديُ لدى المرأة. أما صورة تاجر الفن «أمبريوس فوللارد» فهو حين رسمها اخترع قوةً ديناميكيةً حولت المكان الجامد للبورتريه إلى زمان يضج بالأنفاس.

لقد صار بيكاسو وعَبْرَ جميع مراحله لا يتعامل مع التكعيبية كأسلوب، بل كغايةٍ تمتزج تلقائياً مع الغاية الفكرية للعمل الفني برمته، فاللوحة هنا هي حالةُ رسمٍ لا أوهاماً بصريةً تتلاعب بها، لكنَّها أيضاً قوةٌ ديناميكيةٌ أقرب إلى الكتلة النحتية التي هي حضورٌ بالقوة في الحيز الفضائي. عاد (بيكاسو) إلى برشلونة للراحة واعتزل في قريةٍ نائية تدعى (جوسول) وهناك بدأ مرحلته «الزنجية». كما تأثر أيضاً بالسيريالية.

ركز بيكاسو على مفردة المرأة وإنَّ استخدامه لجسم المرأة وتقطيعه أو تشويهه ما هي إلا وسيلةٌ لإيصال الألم والحزن إلى المتلقي عبر المرأة. عندما كان بيكاسو ينفذ لوحة (الغورنيكا) قال: إنَّ ما أرسمه ليس لتزويق جدران الشقق السكنية بل وسيلةٌ لمحاربة القهر وقوى الظلام.

ونذر (بابلو بيكاسو) نفسه (بفنه وبعبقريته) لصالح الفن وقضايا الإنسان التحرُرِيَة. التحق بالحزب الشيوعي، وكان منذ وقتٍ مبكرٍ مؤيداً للجمهورية، بل إنَّه كان يبيع الكثير من لوحاته التي كان ينوي الاحتفاظ بها حتى يواصل جهوده في مساعدة أطفال أسبانيا من ضحايا الحرب.

ولم يكن (بيكاسو) يستطيع أن يخفي كرهه وازدراءه لزعيم اليمين الأسباني الجنرال (فرانكو)، وقد قدم ألبوماً سنة 1937 يحمل عنوان «حلم وسقوط فرانكو» يحتوي على /18/ رسماً محفوراً على المعدن تصور القسوة والعنف البالغين في الحرب الأهلية الأسبانية. وقد طبعت هذه الرسوم وبيعت بعد ذلك في شكل بطاقاتٍ بريديةٍ لصالح حكومة الجمهورية الأسبانية.

إنَّ فنَّ بيكاسو مرتبطٌ وملتزمٌ وملتصقٌ بحياة الفنان نفسه، ويعبر لنا بصدقٍ عن حماسات حياته، وسورات غضبها، ومسيراتها وإحباطاتها، ومرارتها. ولم يغب الموت عن أعماله. فعندما كان يرسم لوحته (الراقصات الثلاث) جاءه خبر موت صديقه القديم (ريموند بيشوت)، أصيب (بيكاسو) بالكآبة، وَرَسَمَ عدة لوحاتٍ كلها عن الموت. رسم لوحاتٍ عن تنبؤه بموته كما في لوحة (العارية المستلقية) و(الرأس)، وقد مات بيكاسو بعد /11/ شهراً من إنجازه تلك اللوحة. موتُ (بيكاسو) ترك فراغاً لا يمكن لأحدٍ اليوم أن يملأه، وقد كُتِبَتْ عنه آلافُ الدراسات وَكَتَبَ كثيرون عن سيرته، وأُنْتِجَتْ عنه العديد من الأفلام السينمائية التسجيلية والروائية. كان أولها عام 1950 للمخرج الفرنسي «آلان رينيه» بعنوان «الغورنيكا»، أشهر لوحات الفنان. وقد تجلت عبقرية (بيكاسو) في لوحة «الغورنيكا» والتي هي اسم القرية التي قامت طائرات هتلر بقصفها لمدة ثلاث ساعاتٍ حيث كانت المذبحة في 27 نيسان 1937 أثناء الحرب الأسبانيّةَ الأهليّة، وكان على بيكاسو أنْ يرسم الملحمة لتكون شاهدةً على الدموية والحرب وَتَمَزُقِ أجساد البسطاء. اللوحةُ احتجاجٌ شديدٌ على

الحرب، بالإضافة إلى العمل الفنّيّ المدهش. وظلت (الغورنيكا) باعتبارها صرخة الأرض الثائرة التي تطلب الانتقام حتى الآن رمزاً لذلك المعنى، ولم تفقد أبداً شيئاً من قوتها. الفيلمُ وثائقيٌ قصيرٌ (طوله 13 دقيقة) صوره (رينيه) على أساس صورٍ ولوحاتٍ وتماثيلَ مصنوعة من قبل بيكاسو من عام 1902 حتّى 1949 متضمّنًا (الغورنيكا)، ويرافقُ الأعمالَ قصيدةٌ للشاعر (بول ايلوار).

وأخرج (هنري-جورج كلوزو) فيلمه «لغز بيكاسو» عام 1956. قال (كلوزو) أنه في كثيرٍ من الأحيان سيموت واحُدنا لمعرفة ماذا كان في عقل (رامبو) عندما كتب (القارب المخمور)، ويتساءل كيف سيكون الأمر (أنْ تجلس في حجرةٍ مع موزارت بينما يؤلف سيمفونيّة (المشتري)).. سنحبّ معرفة السّرّ الذي يعالج إرشاد المبدع خلال هذه المغامرة الخطرة. لم يعمل (كلوزو) أيَّ شيءٍ عن (موزارت أو رامبو)، لكنّه كان قادراً على إقناع (بابلو بيكاسو) أن يعمل معه. بدلاً من الجلوس في نفس الحجرة ببساطة، ومشاهدة رسم بيكاسو، وجد (كلوزو) طريقةً لتحويل شاشة السّينما إلى قماش رسم بيكاسو.

في (لغز بيكاسو)، الجمهور يمكن أن يرى أنّ لوحاتٍ كثيرةً تتّخذ الشّكل، من قماش الرّسم الفارغ إلى العمل الفنّيّ المنهى. في الحقيقة، (لغز بيكاسو) هو المكان الوحيد الذي يمكن أن يرى فيه الجمهور هذه الأعمال المحدّدة من قبل بيكاسو. بعدما صار الفيلم مكتملاً، دُمِّرَتْ الصّور. الأثر المتبقّي الوحيد هو في فيلم (كلوزو).

فيلم (لغز بيكاسو)، يرتّب بعض الأهداف الرّفيعة لنفسه. في 75 دقيقة فقط، يحاول (كلوزو) كشف اللّغز، ليس فقط لعمل بيكاسو مع اللوحة، لكنّ للإنتاج الفنّيّ نفسه. نتكلّم هنا عن بحثٍ إبداعي ميتافيزيقيٍ، إلى هذا الحد، يوثّق الفيلم إنتاج 20 عملاً أصلياً من قبل (بيكاسو). بعضها -الأعمال السّابقة تحديداً- عُمِلَتْ أصلاً بالحبر الأسود، برشّة اللّون هنا أو

هناك، البقية، تكشف تشكيلةً عريضةً من الألوان. كلّها لديها ذلك الملمس ما بعد انتهاء (بيكاسو) منها.

غرور (كلوزو) الجماليّ الرّئيسيّ هو تمثيل عمل (بيكاسو)، حرفيّاً، بدون الفنّان.. معظم «لغز بيكاسو» يتم عمله بكاميرا ساكنة متركّزة على قطعة ورقٍ نصف شفّافة. يجلس (بيكاسو) خلف الورق (ومن ثمّ يتمّ غيابه من الرّؤية). تسجّل الكاميرا الصّورة على الفيلم -أساساً تأخذ وجهة نظر قماش الرّسم- الأثر البصريّ دراميّاً: بما أنّ الورق يملأ الإطار بالكامل، كأنّ بيكاسو يرسم على الجانب الآخر لشاشة سينما.

بينما يصنع هذا لإلهام الفيلم، يعطينا مدخلاً مباشراً إلى لحظة بيكاسو الإبداعيّة (وعلى نحو أكثر تجريديّة). يخلق العكس الكامل ربّما. باستخدام طرقٍ صناعة الأفلام لفصل جثّة الفنّان عن عمله.

وسط الفيلم، يُظهِرُ (كلوزو) لنا كيف يعمل النّظام بقطع الصّورة بين الرّسّام العاري وهو يعمل وعلى الرسم نفسه. تقريباً في منتصف الطّريق خلال ما كان سلسلة غير متصلة من الصّور، عدسة الكاميرا فجأةً تملأ الشّاشة، الواجهة والمركز وفي الصّورة المحكمة (بالتّأكيد في مدرك موازي لتوظيف طريقة الرّسّام الورقيّة خلال الفيلم). ثمّ تسهم كاميرا ثانية مع الجمهور والمخرج والفنّان.

(كلوزو) يطّلع على أحد صور (بيكاسو) والكاميرا والمصوّر يسجّلان الحدث الفنّيّ. متحوّلاً إلى المصوّر، المخرج يقول أنه تبقى لديه فقط 450 ياردة من الفيلم في بكرته الحاليّة. وفي نبرة متسلّطة تقريباً، يلقي (كلوزو) قوانين العمل إلى (بيكاسو): [لذا دعنا نكون واضحين. إذا حدث أيُّ شيء، تتوقّف، وسأعمل نفس الشيء. واضح أنَّ إنجاز الفيلم يجيء أوّلاً، وميولَ الرّسّام ثانياً. والذي كان بداية رقصٍ جدليٍّ مثيرٍ بين وكيلين إبداعيّين، يصبح بدلاً من ذلك تأكيداً واضحاً لسيطرة المخرج. (بيكاسو) دائماً يبدأ ببساطة. يرسم تخطيطاً كاريكاتورياً أو خطوطاً متقاطعةً هندسيّةً، الأسود

على قماش الرّسم الأبيض. على بعض من القطع الأبسط، يضيف ببساطةٍ عدّة طبقاتٍ للون وطبقات ملمس قليلة.

على صورٍ أكثر خطورةٍ يطوّرُ هذه الرّسوم التّخطيطيّة والأشكال، يرسم على الأصليّ، يضيفُ اللّون، ويضيف الضّوء، الظّلّ والعمق، أو حتّى تغيير الشكل نفسه بالرسم على جزءٍ منه. صورة جدي لديه رقبةً مستويةً لنصف عمره، لكنّ (بيكاسو) يقرّر رسم منحنى فيه لملاءمة الاثنان الّذين ينحنيان قروناً على القمّة. الصور نفسها تختلف في التّصميم والجودة واللّون. ربّما واحدة أو اثنتين منها كانت تحفاً. أحياناً الكاميرا تتبع الرّسّام عبر مراحل - يظهر أوّلاً مجموعةُ خطوطٍ سوداءَ، ثمّ فجأةً إضافة الأصفر كله، ثمّ كلّ الأحمر، ثمّ مجموعةٍ أخرى من التّفاصيل، وهكذا.

أيضاً هناك قدرٌ معقولٌ من المحادثة خلال الفيلم، بخصوص رحلة الرّسّام وخطر العمليّة الإبداعيّة الفنّيّة. وأثناء معظم الفيلم، نرى الصّور فقط كما تظهر على شاشتنا. أحياناً نسمع العلامة أو ضربات الفرشاة. أحيانًا نسمع قطعةً موسيقى متوافقةً.. لكنّ نرى كلّ الأوقات قماش المبدع الّذي يعود للحياة بالملمس واللوّن والصور.

في لحظات الفيلم الختاميّة، يجيء (بيكاسو) عارياً مقابل الكاميرا وَيُوَقِّعُ قماشاً كبيراً رسمه باسمه. عائداً إلى الكاميرا، ينطق بيكاسو الكلمات بجدّيّة: هذه هي النّهاية.

وقدم المخرج «جيمس آيفري» عام 1996 فيلم (النجاة من بيكاسو- SURVIVING PICASSO). في عودة للوراء بحثاً عن «بيكاسو»، اختار «جيمس آيفري» «فرانسواز جيلو» أكثر عاشقات «بيكاسو» تأثيراً عليه، وهي الوحيدة التي استطاعت النجاة سالمة العقل من مصير الانتحار أو الجنون الذي أقتسمه باقي الأبناء والزوجات. فدونت مذكراتها كاملةً في كتابها (حياتي مع بيكاسو) الّذي ظهر في عام 1964 رّغم مجهودات (بيكاسو)

العظيمة لمنع نشرها على أساس أنها تطفّلٌ غير محتملٍ على خصوصيّته. وقد اقتُبست عن هذا الكتاب قصة الفيلم.

في الفيلم نجد الفنّان المشهور (في ستينيّاته) -(أنتوني هوبكنز) في أداءٍ قويٍ ورائعٍ لدور (بيكاسو)- يقابل الفنّانة الصّغيرة المستقلّة (في عشرينيّاتها)، ويسحرها في كونها رفيقته ووَحيَهُ وأمّ أطفاله. وبعد علاقة لمدّة عَشْرَ سنوات (من 1943 إلى 1953) وقد ولد له منها طفلٌ يدعى (كلود) عام 1947م، ثم طفلةٌ اسمها (بالوما) عام 1949، كانت المرأة الوحيدة مع قوّةٍ كافيةٍ لترك (بيكاسو).

والفيلم يأخذ مسار حياة (بيكاسو) التّالي بغموضٍ مع نسائه، فقدعاشر نساءً كُثُر، وعشقُهنّ لفنّه جعلُهنّ يتحمّلنَ فظاظة طبعة، وقسوة عمله الذي كان يترك أهم الأشياء في دنياه لأجل الرسم، في الفيلم أجزاءٌ رومانسيّةٌ كثيرةٌ، نشاهد فيها دور (امار) التي غرقت في جنونٍ مؤقتٍ (جوليان مور في أداءٍ رائعٍ)، زوجته الأولى (أولغا كوكلوفا) (جين لابوتير) التي أنجبت له ولده الأول (بول) عام 1921م أصبحت مجنونة، و(ماري تيريز والتر) التي شنقت نفسها، زائد (فرانسواز جيلوت الغامضة) (ناتاشا ملكون) التي عانت مع (بابلو) لمدّة قرابة عَشْرَ سنواتٍ. و(جاكلين روك)، زوجة بيكاسو في جزء حياته النّهائيّ، حاولت الانتحار. (كلّ النّساء يؤدّين أدوارهم على نحوٍ جديرٍ بالإعجاب).

ومثلما ذهب (بيكاسو) إلى المحكمة (بلا نجاح) لإيقاف كتاب (جيلوت)، لذا وَرَثَتُهُ حاولوا إيقاف عمل هذا الفيلم. هم، أيضاً، فشلوا، لكنّ المُشَاهِدَ لا ينبغي أن يتوقّع رؤية أيٍّ من تحف (بيكاسو). للأسف، ذلك هو كلّ شيء، حيث يبعث عمل (ميرشانت أيفوري) في المغالاة ضوءاً قليلاً على الفنّان الكبير ويترك للمشاهد أنْ يتأمل بخصوصٍ لماذا كان (بيكاسو) الرّجل كذلك.؟

وبمناسبة مرور 125 عاماً على ميلاد بيكاسو أنجز الفنان التشكيلي

السوري (نزاز غازي) فيلماً تسجيلياً بعنوان «عين القرن» تناول فيه أهم مراحل بيكاسو الفنية، وتضمن تعليقاً باللغات العربية والإسبانية والفرنسية والإنكليزية. وعن تناوله لموضوع فيلمه قال «تناولتُ الموضوع تاريخياً حسب التسلسل الزمني لمراحل (بيكاسو) الفنية منذ عام 1895 المرحلة الواقعية، وحتى الستينيات مرحلة.. ووضعت بين كلِّ مرحلةٍ مشاهدَ من حياة (بيكاسو) اليومية معتمداً على الكثير من المراجع من مكتبتي الخاصة وصورتها بكاميرتي الخاصة أيضاً. من الناحية الفنية ركزت على المرحلة الواقعية من حيث الإسلوب وكيف انتقل بيكاسو إلى المرحلة الزرقاء من 1901-1904 ثم المرحلة الوردية التي امتدت من 1904-1906، ثم المرحلة التكعيبية التي كانت بمثابة اكتشاف متمثلة في لوحة «نساء افينيون» حيث أخذ (بيكاسو) ينوع في أساليبه الفنية، أحياناً يرسم لوحاتٍ تكعيبيةٍ وأحياناً تجريديةٍ تكعيبيةٍ، وأحياناً سوريالية».

ثمانية رسّامين كبار
في فيلم «قلب يُسمّى ألم»

فيلم الرّسوم المتحركة الفذّ والانطباعيّ (قلب يُسَمّى ألم) المنفذ بالأسود والابيض لمدّة 90 دقيقة يتخيل بجرأة مرةً أخرى علاقات ثمانيةً رسّامين كبارٍ بفنّهم وجمهورهم وسياقهم الثّقافيّ والتّاريخيّ وحياتهم العاطفية. الفيلم كُتبَ وأُخْرجَ من قبل الفنّان الأسبانيّ «لوس إدواردو أوت» الموسيقار الّذي ليس فقط سَحَبَ كلّ إطارٍ يدويًا لكنّ أيضًا ألّف كثيراً من الموسيقى المسجّلة المعقّدة.

الفنّانون عبر عناوين فرعيةٌ مع نماذجهم، الفيلم يُقَسّم إلى سبعة أحداث، أو (بورتريهات)، وتركيز على الرسّامين الإسبان (غويا، فيلازكيز، بيكاسو، دالي، جواكين سورولا وجوليو روميرو دي تورس)، بالإضافة إلى (مرسيل دتشامب) (الّذي يتقاسم قطعةً مع بيكاسو) و(فريدا كاهلو).. لحافزه القصصيّ وكثير من أسلوبه المرئيّ، (قلبٌ يسمّى الألم) يتذكّر الأفلام الصّامتة، حتّى إنه اشتقّ إلهامه المصوّر بطريقةٍ غير مباشرةٍ من الرّسّامين الّذين يصوّرهم.

قرابة 4000 قلم رصاص على اللّوحات الورقيّة وخمس سنواتٍ من العمل دخلت في إنجاز الفيلم، الّذي كان عَرْضُه الأوّل في إسبانيا في /إيلول 2001/ بمهرجان (سان سباستيان) السينمائيّ الدّوليّ.

(أوت)، معروف كمغنّي وكاتب أغاني، سابقًا أخرج ستة أفلامٍ

قصيرة. بعضاً من منها يتضمّن دراساتٍ لقلب يُسَمّى ألم ومعارضةً مؤثّرةً لفيلمٍ صامت من عام 1928 (لكارل دراير) هو عاطفة (جان دارك)، نفذه في عام 1999 بمصاحبة مقتطفاتٍ شعرية. هذه الموضوعات الحيويّة القصيرة تعرض قوّة الطريقة الحيويّة الشّاملة لكنّ البسيطة التي استعملها «أوت» (في قلب يُسَمّى ألم)

لكي يخلق الحركات المعيّنة والإشارات، يمسح «أوت» أجزاءاً من اللّوحة الأولى - - العيون، الفم - - ثمّ تغييراتٌ دقيقةٌ وتّعادلاتٌ مباشرةً في المساحة الفارغة حديثًا. اللوحة المصحّحة ثمّ الصوّر، والعمليّة أُعيدَتْ إطار بالإطار. بعض التّسلسلات عُومِلَتْ فيما بعد يدويًا لإضافة الآثار الثّلاثيّة الأبعاد وحركات الكاميرا الشّاملة. يركّز على الوجوه ويستخدم الظّلّ وتلألؤ الضّوء إلى الأثر الفعّال كثيرًا. يصف (أوت) لوحاته في كثيرٍ من الأحيان (بكابريتشوس غويا) وكوارث الحرب، لكنَ مجازيّا وليس واقعيًا.

في (قلب يُسَمّى ألم)، اللوحات والمراجع السّينمائيّة تلعب دوراً مهمّا للصورة. المراجع تكثر من (دالي ولويس بونويل) وفيلمهما المشترك و(تشين أندالوو) التّابع للأمم المتّحدة و(سمعان العمودي لبونويل). يبدأ (بيت دالي) في كاداكيز، الحدث يجمّع (دالي وزوجته غالا وبول اليوار وزوجها السّابق، فدريكو غارسيا لوركا وبونويل). التأثيرات السّينمائيّة الأخرى هي تعبيريّةٌ ألمانيّةٌ، وطريقة المونتاج (لسيرغيي إيزينشتاين) الّذي يُقَدّمُ بظهورٍ شريفْ في التّسلسل ويصيغ «أوت» نسخةً ذكيّةً للمثلّث نفسيًا مشَكَّلةً من قبل (كاهلو)، (دييغو ريفيرا وليون تروتسكي). في نوبة غيرة، (ريفيرا) (في الفيلم) يقتل الشيوعيّ المنفيّ بمنجلٍ، كلُّ الفقرة مصوّرةٌ من قبل إيزينشتاين.

بالرّغم من (أنّ قلب يُسَمّى ألم) رمزيٌ بدرجةٍ كبيرةٍ وفي كثيرٍ من الأحيان صعبٌ للفهم، يرفض «أوت» وصف فيلمه بأنّه سرياليّ، يصرّ على التّدعيم المنطقيّ لكلّ حدثٍ وصورة، مهمًا كان سريّا أو غامضاً قد يبدو ما نشاهده في البداية. الفيلم يَبْسُطُ على عدّة مساحاتِ الوضعَ الحقيقيَّ

وعناصرَ استعاريّةً ومُخْتَرَعَةً. أنصار الرّسّام يُخَلِّقُونَ ويتفاعلون في جوٍّ ساحرٍ تقريبًا حيث يختلط الحلمُ والواقعُ، الآثار تكثر والمساحة المادّيّة هي ليست كثيرةً من موقع هجوم الصّورة على الحقيقيّ مثلما هي مرحلةٌ للتّحوّلات الفنّيّة والتّاريخيّة والشّخصيّة الدّراميّة.

كلّ بورتريه يُمْلأ بالإشارات لعمل الفنّان الوثيق الصّلة، لكنّ «أوت» يستعين بهذه التّقاليع المتعلّقة بسيرة ذاتيّة أيضًا كنوادرٍ وصورٍ. الطّائرة الّتي تبرز بشكل ظاهر في تسلسل (كاداكيز)، على سبيل المثال، كانت ملهمةً بلوحة عام 1924 (للوركا وبونويل) يجلسان في طائرة ملاهي مشهورين. التطفّل المستمرّ للأدوات والشّخصيّات التّاريخيّة لصناعة السّينما نفسها – – (إيزينشتاين) في فصل (كاهلو، ويلز) يصوّر في تسلسل (سورولا، كيتون، شابلن وغروتشو ماركس) في الحدث عن (دتشامب وبيكاسو) – – يجذب الانتباه للطبيعة المتلصّصة أساسًا لكلا الابتكار الفنّيّ والاستمتاع الجماليّ، بالإضافة إلى حدودٍ مفتوحةٍ بين التّحايل والواقع.

في نقطة واحدة، في ختام الفيلم القصير المخصّص (لفيلازكيز)، يَدُ المخرج الخاصّة تظهر فجأةً في الصّورة إطار تقدّمُ ولاعةً، مقابلةً مزعجةً ومضحكةً. إنّ الأصداء الفاتحة للشّموع المختلفة والمشاعل والفوانيس في الأعمال من قبل (غويا، بيكاسو ودتشامب أيضًا) أبرزت في الفيلم رمزيّةً (أوت) تضع خطًّا تحت التواصل وتكرار هذه النّغمات عبر التّاريخ للفنّ.

القسم الثالث

مخرجون قدموا تشكيليين سينمائياً

أكيرا كيروساوا
ملحمية اليابان وحميمية الإنسان

«أكيرا كيروساوا».. عبقري السينما اليابانية أو المعلمُ الأكبرُ كما يسميه المخرجون اليابانيون الجدد. وألقاب أخرى كان ينتزعها بعد إخراج كل فيلمٍ من أفلامه. [ولد في طوكيو 1910/3/23] وتوفي في أيلول 1998.

ويعتبر «كيروساوا» الياباني الأكثر شهرةً خارج حدود بلاده. والياباني الأكثر عزلةً فيها. ذلك أنه يجد صعوبةً في تمويل أفلامه. وتعكسُ حياةُ (كيروساوا) الصراعَ الذي يخوضه فنانُ السينما الحقيقي في كلِّ مكان من العالم. والثمن الذي يدفعه. لكي يعبر عن نفسه في إطار تحكمه قوانين السوق أكثر من أيِّ فنٍّ آخر.

فرغم النجاح الكبير الذي حققه (كيروساوا) على مختلف المستويات. منذ فوزه بالجائزة الكبرى لمهرجان (فينسيا) عام 1951. ثم بجائزة أوسكار أحسن فيلم أجنبي في نفس العام عن فيلمه «راشومون» وهو الفيلم الذي فتح السوق الغربية للأفلام اليابانية.

ثم فوزه بجائزة الدب الفضي في مهرجان برلين عام 1952. عن فيلمه (حياة) وبجائزة الأسد الفضي في مهرجان فينيسيا عام 1954 عن فيلمه «الساموراي السبعة» ثم الدب الفضي مرة أخرى في مهرجان برلين عام 1958 عن فيلمه «الغابة المخيفة». رغم كلِّ هذا النجاح، إلا أن الفشل التجاري لفيلمه «دودسكادن» عام 1969 أدى إلى تعطله عن العمل عدة سنوات. مما دفعه إلى محاولة الانتحار عام 1971.

وبعد أن أُنْقِذَ (كيروساوا) من الموت بصعوبة. لم يتمكن من العمل في بلاده ولم يُنْقِذْه من أزمته غيرُ ستديو (موسفيلم) في موسكو حيث أخرج «درسو أوزالا» فيلمه الوحيد في السبعينات، والذي فاز بالجائزة الكبرى في مهرجان موسكو عام 1975، ثم بجائزة الأوسكار لأحسن فيلمٍ أجنبي.

ورغم نجاح (دورسو أوزالا) راح (كيروساوا) مثل أيٍّ مخرجٍ مبتدئٍ يبحث عن عملٍ طيلة ثلاث سنوات، وفي عام 1978. بمساعدةٍ من المخرجين (فورد كوبولا وجورج لوكاس). وافقت الشركة الأمريكية (فوكس) بالمشاركة في تمويل فيلم «ظل المحارب» مع شركة (توهو) اليابانية، وليحصل (كوروساوا) عن فيلمه «ظل المحارب» على الجائزة الكبرى لمهرجان كان عام 1980.

«كيروساوا» هو الولد السابع في العائلة، لأبٍ مدرسٍ في إحدى الكليات العسكرية، بعد أن يُنْهي دراسته الثانوية يتخصص -أكاديمياً- في فن التشكيل، واشتهر لفترةٍ في هذا المجال، وأقام عدة معارض في اليابان، وذلك في الوقت نفسه الذي بدأ (كيروساوا) يهتم بالسينما بتشجيع من أخيه الأكبر «هيجو» الذي كان يعمل مفسراً للأفلام الصامته في دور العرض، ويحمل كلٌ من الاثنين تقديراً عميقاً للأدب الروسي في القرن التاسع عشر الذي نجد أثره وشحنته الدرامية في معظم أعمال (كيروساوا) السينمائية فيما بعد. ويذكر (كيروساوا) أن معلوماته الأولية عن السينما تعود لأخيه الذي انتحر في السابعة والعشرين من عمره، وقد تأثر (كيروساوا) بوفاته كثيراً.

في العام 1936 ينضم (كيروساوا) بصفة مساعد مخرجٍ إلى إحدى الشركات السينمائية اليابانية (توهو، فيما بعد) ويستمر حتى العام 1942 يتدرب على يدي المخرج الياباني الكبير «ياماسان» ويعمل بإدارته في عدد من الأفلام الروائية والتسجيلية. و«كيروساوا» يجل «ياماسان» كثيراً ويعتبرهُ أكبر وأغلى معلمٍ بالنسبة له.

فيما يلي وقفة مع أهم الأفلام التي أخرجها كيروساوا:

(جودوساغا): هو أول أفلام (كيروساوا) عام 1943 وهو يدور حول أحد أبطال المصارعة اليابانية. (أعاد كيروساوا إخراج هذا الفيلم بنفس الاسم عام 1945).

(الملاك الثمل) (1948): مستحيل كما يقول «كيروساوا» أن أروي شيئاً من هذا الفيلم دون أن أتذكر بشكل خاص «توشيرو ميفوني» الذي يعرف بدقة كيف يقف أمام الكاميرا دون إضاعة مترٍ واحدٍ من الشريط السينمائي. إنه يمتلك إحساساً مذهلاً بالإيقاع لم يعرفه من قبله ممثلٌ يابانيٌ آخر.

«كيروساوا» يبدو كشاعرٍ مكتملٍ في هذا الفيلم. ديناميكيةٌ واضحةٌ في حركة الكاميرا وعلاقةٌ فريدةٌ بين مجرمٍ سكيرٍ وطبيبٍ يحاول أن ينتزع رصاصةً من كفه بعد مطاردةٍ من قبل عصابةٍ أخرى... وزعيمه الذي يعزف على غيتارٍ قبل أن يقدم على ارتكاب جريمته. قصيدةٌ تنتهي بمقتل الطبيب على يد زعيمه (العازف- القاتل) في مشهدٍ مذهلٍ وسط تخبطهما بين الدهانات البيضاء ويأسهما من الموت، اللاجدوى التي أرخت ستائرها على المجتمع الياباني بعد «هيروشيما» و«ناغازاكي».

(المبارزة الصامتة) (1949): شرطيٌ شابٌ يعود إلى بيته ظهراً وثمة حرٌ شديدٌ بعد تأدية مهمة التدرب على الرماية، وفي الباص ووسط الازدحام ثمّةَ من يسرق مسدسه الذي يحتوي خمس رصاصات.. السارقُ المجهول يقتلُ ثلاثة ويصيب رئيسه بالرابعة، فيما تكون الخامسة من نصيب الشرطي نفسه.

لا نعرف شيئاً عن القاتل الذي يبقى حتى المشاهد الأخيرة دفيناً في لاوعي المشاهد حتى يظهر في المواجهة الأخيرة. القاتل يطلق النار وهو مذعورٌ فيما يتهاوى الشرطيُ على موسيقى البيانو المنبعثة من شرفة تطل منها عازفةٌ، ترى الجريمة، فتتثاءب وتعود لتعزف من جديدٍ لحناً رتيباً،

ينسجم تماماً مع نهارها. كثيرون قالوا للمخرج أن الفيلم صور اليابان في فترة ما بعد الحرب. وخلق الإحساس لدى اليابانيين بأن «أحداً ما سيقول لك عطلةً سعيدةً في أوتوبيسٍ ما، ثمَّ سيسرق شيئاً وسيقتلك لاحقاً».

(راشومون) (1950): عنوان الفيلم مستعار من مسرحيةٍ للكاتب الياباني «ويو ميتسو كاندز» و«راشومون» تعني الباب الداخلي للقصر. و«راشومون» حَدَّدَ هوية المخرج لاحقاً وذلك من خلال دأبه على تأصيل شاعرية الفيلم التي نستطيع تلمسها في أفلامه اللاحقة. يروي «كيروساوا» أن صديقهُ الحميم «شنيو بوها شيموتو» والذي كتب معه لاحقاً سيناريو «العيش» و«الساموراي السبعة» كان قد اقترح له قصةً أخرى لكاتبٍ آخر بعنوان «رجالٌ ونساءٌ» احتوت ثلاث قصصٍ ثمَّ أضاف لها بنفسه قصةً رابعةً من قصص الكاتب نفسه.

كتب (كيروساوا) في مذكراته عن راشومون: «كان السيناريو يحكي عن أناسٍ يُضلُّونَ الطريقَ في غابة أنفسهم، ومنها ينتقلون إلى غابةٍ أكثرَ توحشاً..» «إن البشر لا يستطيعون أن يكونوا صادقين مع أنفسهم، حول أنفسهم، ولا يمكنهم الحديث عن أنفسهم بدون زخرفة، والسيناريو يصور أولئك الذي لا يستطيعون الحياة بدون أكاذيبَ، فهم أناسٌ يظنون أنفسَهُمْ أفضل مما هم عليه في الواقع، والفيلم يرينا كيف يتعلق الإنسان بالزيف والكذب حتى الممات. هناك شخصيةٌ تموتُ في الفيلم، ومع ذلك لا تتخلى عن أكاذيبها حين تتحدث مع عالم الأحياء عبر وسيطٍ روحيٍّ، فالأنانية خطيئة يحملها الإنسان معه منذ يوم ميلاده، وهذا الفيلم عبارةٌ عن شريط صورٍ غريبةٍ تَقُوِّمُ النفسُ بإعادة عرضها.

أظهر (راشومون) البراعة الفنية الفائقة للمخرج، إذْ تسرَدُ أحداث القصة بأسلوبٍ مثيرٍ مفعمٍ بالحيوية، بلقطاتٍ محمومةٍ متسلسلةٍ عبر الغابة مع أشعة الشمس التي تتلألأ عبر الأشجار في غموضٍ يشبه غموض القضية وغموض الحقيقة ذاتها، وكذلك الموسيقى التي تشبه موسيقى (البوليرو)،

وهي عواملُ تآلفتْ جميعها لتَخلُقَ جواً ينذرُ بالخطر، ومما لا شك فيه أن أداء الممثلين عَمّقَ من كثافة التوتر. فأداء (توشيرو ميفوني) لشخصية قاطعِ الطريقِ يجسد إحساساً متشابكاً بالتهديد الجسدي، كأسدٍ يَذْرَعُ قفصه جيئة وذهاباً، أما (ما سايوكي موري) فإنه يطبع في الذهن شخصية المحارب النبيل بوقارٍ يصيب المُشَاهِدَ بقشعريرةٍ، بينما أداء (ما شيكو كيو) لدورِ الزوجة التي تخفي شيئاً من الغَسق داخل مظهرها المحتشم تجسد كل الغموض الذي لفَّ موضوعات الفيلم الرئيسية. وقام بأداء دور الحطاب (تاكاشي شيمورا) أحد الممثلين المفضلين الذين مثلوا باستمرارٍ مع (كيروساوا).

وخلال مسيرته الفنية المتميزة، طور (كيروساوا) العديد من السمات الفنية الخاصة التي يلمسها المشاهد في (راشومون)، ذلك الولع الشديد بالحدود القصوى للأنا وللمعاناة (فهو يقول إنّني أحبُ الحدود القصوى للأشياء لأنها تنبض بالحياة)، واهتمامه بالشخصيات التي تظهر صلابةً لا تهتز أمام الشدائد، وروح دعابةٍ غيرَ متوقعة، واهتمامٌ بكلِّ ما هو مضحكٌ، وفي الجزء الأخير من (راشومون)، يدرك المرء اقتراب المأساة من المهزلة، ويلتقطُ الإيحاءَ بأنَّ التبريد الذاتي في رواية كلِّ شخصيةٍ للحادثة قد يحاول إضفاء النبل على سلوكٍ وحدثٍ يتضح في الحقيقة أنهما يَتَّسمانِ بالحقارة والسخف والخسة.

أما بداية الفيلم ونهايته، اللتان تمثلان إطار العمل فتبدوان بطيئتين وشاعريتين، بينما تثير العودةُ الكابوسية المتكررة للغابة الجزعَ والوجومَ. غير أنَّ الرواياتِ المتباينة لما حدث لا تدعو إلى الملل، لأن الهدف من البحث ليس هو التفتيشَ عن حلٍّ للغز الجريمة، وإنما عن مفتاحِ كلِّ شخصيةٍ على حدة، ويتمثل إنجاز (كيروساوا) العظيم في أنه جعل تحليله للانحراف المعقد للنفس البشرية يبدو مثيراً لدرجةِ تَوَقفُ شَعْرَ الرأسِ، مثلُهُ مثلُ أيِّ فيلم إثارةٍ تقليديٍّ.

(الأبلـه) (1951): «للقلـب البـشري حـدوده، وقـد أقـول أن قلـب (فيـودور دوستويفـسكي) كـان بـدون أيـة حـدود». هكـذا يؤكـد (أكـيرو كيروسـاوا) الـذي قدم لنـا، عن روايـة (دوستويفسكي) المعروفـة. قصيدةً طويلةً وحوارات سيكولوجيةً عميقةً حَمَلَتْهَا في الأساس الروايةُ -الأصل- استطاع بعبقريةٍ وشاعريةٍ أن ينقلها للشاشة. إن رسمه لشخصية الأبله أعطى انطباعاً أنَّ (كيروساوا) عالمُ نفسٍ من طرازٍ رفيعٍ وعموماً، فإن أفلمة أعمال (ديستويفسكي) مَهَمَّةٌ شاقةٌ قد لا يحلو لأيٍ مخرجٍ مهما بلغ شـأنه أن يتجاسـر ويقـترب منـها، تمامـاً مثـل «هيتـشكوك» الـذي اكتفـى بقراءة «الجـريمة والعقاب» فيما تجاسـر «كيروسـاوا» وأخـرج الأبله قـائلاً: «إنَّ ديستويفـسكي يـساعدني علـى العـيش في هـذا العـالم وأنـا أنتمـي لابداعاته كلِّها».

(حياة) (1952): يُصنَّفُ كأحد أهـم أعماله، إن الشخصية الرئيـسية في الفيلم هي رجلٌ بيروقراطيٌ في منتصف العمر، يعلم أنه مصابٌ بسرطانٍ في المعدة وأنَّه يسير سريعاً نحو موتٍ محتمٍ، مما يسبب له صدمةً في حياته التي يحياها، والتي يدرك الآن كم كانت تافهةً وفارغةً، ويسمع بالصدفة حديثاً بين ابنه وزوجة ابنه يدرك منه أنَّهم لا يهتمون إلا بماله، ويكتشف كم كان بيروقراطياً عندما عرقل مشروعاً كان معداً لإنشاء ساحة لعبِ أطفالٍ في أحد الأحياء الفقيرة، ويصمم أن يدفع بالمشروعِ إلى الأمام كتعويضٍ عن حياته السابقة التي كانت دون أي معنى، كما تنشأ علاقةٌ لطيفةٌ ممتعةٌ بينه وبين إحدى العاملات في مكتبة، ويمضي مضحياً بكلِّ شيءٍ من أجل الهدف الذي يستحوذ عليه، وينتهي الفيلم برسالةِ أنَّ لا أحدٍ يستطيع ترك هذه الحياة مخلفاً وراءه ذكرى سيئة.

تتعامل الثيمات الأربع لفيلم «حياة» مع: كيف يتعين على النـاس أن يعيـشوا لكـي يموتـوا برضـا، والمنافسـاتُ الـصغيرةُ للبيروقراطيـة وعـدم فاعليتها وعدم مسؤوليتها وتذلل البيروقراطيين لرؤسائهم، وعدم فاعليتهم

تجاه المواطنين العاديين، ومع فجوة الأجيال بين الأب والابن، ومع مذهب اللذة، الذي ساد ما بعد الحرب.

يتمركز الفيلم حول الثيمة الأساسية -معنى الحياة- بينما تدعم الثيماتُ الثلاثةُ الأصغر التوترَ المتأصل وتقويه عن طريق إظهار تناقض مثاليته، وإظهارِ أنَّ الحياة الحقيقية أمرٌ مختلفٌ. ومع ذلك فقد أعطى «كيروساوا» كلاً من الثيمات الثانوية اهتماماً متساوياً، ورسمها جميعاً بكل صرامةٍ وحدّة.

الساموراي السبعة (1954): تصوير شاعري لأجواء القرون الوسطى مع الاقتراب بعدسة الكاميرا من أخلاقياتٍ ومبادئٍ سادت في تلك القرون لدى فرسان «الساموراي».

قريةٌ صغيرةٌ تتعرض كلَّ عامٍ لاجتياحٍ من قبل قاطعي طرقٍ، مما يدفع باثنين من أهلها إلى الخروج للبحث عن سبعة مقاتلين أشداء من فرسان الساموراي. يتمكن الاثنان من إيجاد ضالتهم المنشودة ويعودون جميعهم للدفاع عن القرية ويُقْتَلُونَ الواحد تلو الآخر فيما يبقى حياً قائدهم الذي يدفنهم على إيقاعاتِ نشيدٍ يابانيْ من أغاني «الهايكو» يمجد الأخلاق والبطولة والعمل والحب..

لقد قلد الكثيرون حبكة الروايات التي قدمها كيروساوا. لكن لم يتمكن وأحدٌ من مضاهاة أسلوبه. فمع مونتاجه الديناميكي، والاستخدام الجريء لعدسات التصوير المقربة لأخذ اللقطات القريبة الفجائية وغير الواضحة، والحركة البطيئة غير المتوقعة لمشاهد المعركة (قبل أن يصبح هذا عرفاً سينمائياً شائعاً بفترة طويلة)، فإن (الساموراي السبعة) يمثل أفلام الحركة والإثارة في أرقى مستوياتها الفنية. وعندما ينفخ كيروساوا حرارة براعته الفنية الفائقة، فإنه يَبْرُزُ كواحدٍ من أكثر صناع الأفلام العصريّينَ نشاطاً وحيويةً.

(الحضيض) (1957): في هذا العام صور كيروساوا فيلمين، أُخَذتْ

فكرة أحَدهما عن مسرحية «ماكبث» لشكسبير تحت عنوان «عرش الدم» والآخر باسم «الحضيض» عن مسرحية (غوركي) بنفس الاسم. لقد استخدم (كيروساوا) في «الحضيض» تكثيفاً جديداً للكاميرا، كما جعل أسرة الفيلم تكرر دورها لمدة ستة أسابيع بكامل مكياجهم وملابسهم وبكل الإضاءة والديكور المناسب. فكانت النتيجة نموذجاً للتمثيل محوطاً بعناية فائقة خدمت غايته بشكلٍ تامٍ في إظهار المشاهد المتتالية بشكلٍ موجزٍ ومحكمٍ. لم يكن للفيلم بطل أو بطلة ومع ذلك فقد برع (توشيرو ميفونة) (الذي يعتبر منذ فيلم الملاك المخمور 1948 القاسم المشترك بكل أفلام كيروساوا) في دور اللص.

(اللحية) (1965): يصل دكتور ناشئ إلى إحدى المستشفيات للعمل فيها. إنَّه يبدو مأخوذاً بمهنته ويود أن يكون طبيباً ذا شأنٍ، يعمل عند علّيَة القوم، ويعيش حياةً مترفةً بعيدةً عن الفقر والمرض. ويلتقي بدكتورٍ آخر معروفٍ باللحيةِ الحمراءَ وهو رجلٌ ذو شخصيةٍ طاغيةٍ. راسخُ العلمِ، يستثير الغضب من حولَه بسبب قسوته الظاهرةِ التي يدير بها المستشفى. إن السيناريو يعرض الأحداث على مستويين: الأولُ رسمُ الشخصية والثاني تحديدُ تفاصيل الواقع بعلاقة الإنسانِ بالمكان- البيئة. ويستخدم (كيروساوا) شخصية الطبيب الناشئ لهدفين: الأول معالجة موقف الشخصية ذاتها «المتطورة» من موقف طبيبٍ متعالٍ باحثٍ عن المجد والترف. إلى طبيبٍ صاحب رسالةٍ إنسانيةٍ، والثاني التعرف على الواقع من خلال هذه الشخصية وعلاقتها بشخصيةِ الدكتور ذي اللحيةِ الحمراءَ. أيّ من خلال تطور هذه الشخصية عبر مشاهد الفقر والمرض والجهل التي يزخر بها مكان الحدث.

(درسو أوزالا) (1975): يقوم البناء الدرامي للفيلم على العلاقة بين رجلين: متناولاً الموضوع من خلفيتين اجتماعيتين مختلفتين. فتطورت العلاقة بينهما وأثرت عليهما وغيرت مواقفهما. فالأولُ صيادٌ حياتهُ جزءٌ

مـن الطبيعـة. وقـد اسـتخدمه (أرسـينيف) [الـذي كـان يقـود البعثـة عـبر الطبيعة]. من أجل المساعدة في البحث عن معالم الحياة في سهول سيبيريا الشاسعة. ومن خلال (ديرسو) يبدأ (أرسينيف) باكتشاف المعنى الحقيقي للحياة. وعندما بدأ نظر (ديرسو) بضعف يأخذه (أرسينيف) ليعيش خارج بيئته فيقفل راجعاً إلى براريه المتوحشة. ولكنه يقتل على يد أحد اللصوص الذين أرادوا سرقة السلاح الذي أهداه إياه (أرسينيف) لحماية نفسه. أن ذلك.

يقدم المخرج في الفيلم وجهةَ نظرٍ شخصيةٍ جداً حول العلاقة بين الإنسان والطبيعة ويصور لنا من خلال هذه العلاقة علاقةً أكثر تحديداً وهي الحبُ والمشاعرُ الخاصةُ بين إنسانٍ وإنسانٍ آخر. ويطرح لنا المخرج أفكاره هـذه مـن خـلال «درسـو أوزالا» الشخـصية المحوريـة للأحـداث و«أرسـينيف» قائد فرقة الاستكشاف ومـن خلالهما تتفرع أحداث الفيلم ذاتُ الطابع التسجيليُّ لتكشف لنا عن الأبعاد الإنسانية العميقة بين الإنسان الذي لم تَبْدو له مظاهرُ المدينة والحضارة وبين الطبيعة ثم بين الإنسان وإنسانٍ آخر نشأ وترعرع في مجتمعٍ حضاريٌ يرفض أيَّ شكلٍ بدائيٌ -متمثلاً في الفيلم بحياة الغابة-.

الصفاء والنقاء الروحي الذي أظهره الفيلم لا يمكن أن يظهر في عالم اليوم إلا من أولئك الذين ظلوا يعيشون بعيداً عن جَرْف الحياة العصرية. ولا زالوا ملتصقين بالطبيعة ليكونوا جزءاً منها.

(ظل المحارب) (1980): يتناول الفيلمُ لمحةً حقيقيةً من تاريخ اليابان في الربع الأخير من القرن السادس عشر عندما كانت تتصارع عدة مقاطعات للفوز بالعاصمة (كيوتو).

وقصة الفيلم تروي أنَّ المحارب القوي وقائد إحدى القبائل توفي فجأة عام 1573. ولكن لم يعلن عن موته إلا بعد ثلاث سنوات حتى تتمكن القبيلة من السيطرة على الآثار المترتبة على موت قائدها. وفي هذه

السنوات كان هناك شبيه له يمثل دوره. وهذا الشبيهُ في الفيلم مجرد لصٍّ فقيرٌ.

إن المأساة، أو المأساة الكوميدية كما يطلق عليها (كيروساوا) في فيلم «ظل المحارب» ليست مأساة «البديل» كما أنها ليست مأساة أنَّ هذا البديل هو بديلٌ لسيدٍ رغم أنَّهُ لصٌ فقيرٌ. الفيلم يتضمن هذه المأساة في بعدها النفسي. وخاصة عندما يُصَدّقُ البديل أنه الأصل. وفي بعدها الاجتماعي. خاصة عندما يُفْتَضَحُ أمْرُهُ عندما يفشل في امتطاء جواد السيد فيطردَ شرَّ طَرْدَةً. ولكنَّ فيلم «ظل المحارب» يعبر عن رؤيةٍ شاملةٍ. إنه فيلمُ نهايةِ عصرٍ. وسقوطِ لطبقة.

وتأتي أجملُ مشاهدَ الفيلمِ وأكثرها تأثيراً في دقائق المعركة عندما ينهزم جيش الملك وتمتلئُ الساحة بالجثث. وتتهاوى الأحصنة مقتولةً. إنها النهاية الطبيعية للكذب والصراع على السلطة، والذي يدفع ثمنه الجنود الذي أخفيت عنهم الحقيقة.

ويستخدم المخرج طريقة التصوير البطيء. لتسجيل لحظة الموت للإنسان وللحصان. في لقطاتٍ فنيةٍ بارعةِ التنفيذ. تظلُّ من أجمل المشاهد السينمائية في تاريخ السينما.

ووسط هذا الدمار... والخراب... والدم... والجثث. ورائحة الموت التي تخيم على المكان كله وتصبغه بلون خانق وكئيب... وسط هذا كله يتقدم البديل المطرود، بملابسه الممزقة، ووجهه المُجْهَد.. ليحمل سهماً من بين أكوام جثث الجنود.. ويجري في اتجاه الأعداء واثقاً من مصرعه.. ويصاب بطلقة سريعة.. ويسقط جثةً داميةً فوق مياه البحيرة التي تحوي رفات الملك الحقيقي.. ويتلون ماء البحيرة بلون الدم.. والجثةُ تطفو ويجواره الأعلامُ الغرقى في المياه الحمراء.. وينتهي الفيلم وكأنه أغنيةٌ عذبةٌ للموت!!.

(ران) (1987): هو الفيلم العاشر. الذي أتاح (لكيروساوا) منذ فيلمه «هم الذين وطئوا ذنب النمر». أتاح بالنسبة لهذه الأفلام التي تدور حوادثها

في حقبة زمنية قبل القرن العشرين. أنْ يعيدَ بناء الماضي. بإتقانٍ في جانب الديكور والملابس، والتصرفات السلوكية حدّ العظمة. دون أن تؤثر هذه الحقبةُ الزمنيةُ على السياق الدرامي الذي يحتاجها.

روايةُ الفيلم مستوحاةٌ من «الملك لير» لشكسبير تعتمد على موضوع الحرب القائمة بين الأب وأبنائه. هذا الموضوع الذي سبق وعرض في «ظل المحارب» حيث يموت البطل بعد أن ينفي أباه.

أما في «ران» فإن (هير يتورا) ينكره أولاده. هنا مأساة هذه الحقبة المليئة بحروبٍ لا تنتهي بين القبائل للحفاظ على سيادتها. و(كيروساوا) يستدعي الآلهةَ لكي تكون شهوداً على هذه الفاجعة.

«ران» فيلمٌ من السينما الدرامية (الصراع العائلي والسياسي كما في ظل المحارب). وسينما التاريخ (الصراع على السلطة كفيلمه الساموراي السبعة). والطبائع الإنسانية المتشائمة (راشومون) كذلك ترى في محور الفيلم شخصيةً هزليةً (كيوامي مهرج الملك) والذي يعلق على أحداث التاريخ بشكلٍ أخلاقيٍ ونقديٍ لاذعٍ.

إنَّ الفيلمَ كله تجربةٌ عظيمةٌ في التعبير عن معاناة الإنسان تحت وطأةِ الطمع والخطيئة والانتقام. ودرسٌ جديرٌ بالتأمل في التمثيل والتصوير وحركة الكاميرا والتكوين السينمائي.

يقول كيروساوا: «أرجو أن اقترب في فيلم (ران) من حقيقة السينما قدر المستطاع ففي أفلامي السابقة كانت لحظاتٍ معدودة قريبةٍ من هذه الحقيقة. أما هنا فأنا أرغب في أن تسيطر السينما باستمرار».

(أحلام) (1991): يتكون الفيلم من ثمانية أحلامٍ. ويجعل (كيروساوا) من أحلامه الثمانية أو قصائده الثمانية مثل (سوناتات شكسبير)- قريبة في المسرح- شكلاً فنياً للتعبير لم يسبق له مثيلٌ في الجمع. ولا أقولُ المزج بين العام والخاص فهي أحلامٌ وكوابيسٌ. وهي في نفس الوقت سيرته الذاتية. وسيرة بلاده اليابان في القرن العشرين. الذي عاشه من بدايته إلى

نهايته. كما أنها قصة الحياة الإنسانية أيضاً كما يراها من واقع تراث اليابان الثقافي والفكري.

(نشيد آب الحزين) (1991) (كيروساوا) الذي بلغ من العمر 81 سنة. مازال قادراً على تأليف حالة وجدانية عميقة تهزُّ المتفرج في الصميم، على السطح يبدو فيلمُهُ الأخيرُ «نشيد آب الحزين» عملاً خالياً من عناصر الإثارة حتى في أبسط قواعدها النفسية. لكن الحقيقة أن الفيلم يحتوي على شحنات متوالية من الألم والغضب تتفجر جميعها في المشهد الأخير في خمس دقائق لا تُنْسَى بين كل أفلامه.

«نشيد آب الحزين» فيلمٌ حميمٌ وعاطفيٌ. أقرب إلى بعض أعماله في الخمسينات، صورةٌ ودودةٌ لجدةٍ عجوزٍ تروي لأحفادها في عطلة الصيف قصة القنبلة الذرية الرهيبة.

إنه عن جدةٍ لديها شقيقٌ عاشَ منذ سنواتٍ بعيدةٍ في الولايات المتحدة وها هي ترفض مجدداً السفر إليه رغم إلحاح أحفادها. لكن ذكرى إلقاء القنبلة النووية في التاسع من آب. فوق ناكازاكي حيث تعيش الأسرة، والذي يقترب مُتَسَلِّلاً إلى قلب الجدةِ، واهتمام الجيل الجديد بالتبحر بذلك التاريخ القريب يدفع الجدةَ إلى عمليةِ تواصلٍ بينها وبين الذاكرة المشروخة. ثم تلتقي بعجوزٍ مثلها خسرتْ زوجها في ذلك الحين حيث تتجالسان صامتتين متواصلتين عبر المأساة الواحدة. وأخيراً موت شقيقها دون أن تتمكن من زيارته. يُفَجِّرُ كلُّ تلك الأحاسيس في ذات الجدة. وفي يومٍ عاصفٍ تنهمر فيه الأمطارُ بغزارة، تفقد رزانتها وتركض تحت مظلتها الصغيرة وفي بالها أنَّ البرق فوقها هو ذاته برق القنبلة النووية التي ألقاها الأمريكيون. تركض ووراءها يركض أفراد العائلة تكسرُ الرياحُ أسلاكَ مظلتها وتزداد مواجهتها للجدة، فتبدو مثل إنسانٍ قرر مواجهة الألم بسيفٍ قويٍ. اللقطةُ لا تنسى والفصل بكل مشاهدة يجسد كل تلك المعاني التي حفرها الفيلم بهدوءٍ في البال.

حتى بعد تجاوز الثمانينات من عمره يتراءى شغف (كيروساوا) السينمائي أقوى من شيخوخته ففي عام 1993 ينجز (كيروساوا) فيلمه الأخير «مادوا دايو».

في الثالثة والثمانين ينجز كيروساوا عملاً عن مدرسٍ ما زال غير جاهز للموت (و«مادا دايو» في اليابانية تعني ذلك تحديداً). قصته تبدأ في مطلع الأربعينات عندما يترك التعليم وتستمر إلى الحاضر. إنها حكايةُ معلمٍ وتلامذته الذين كبروا وأصبحوا أربابَ عائلاتٍ لكنهم ما زالوا يُجلُّونَ هذا المعلم ويحترمونه.

روبرت ألتمان
هجاءِ الحضارة الأمريكية

المخرج والمنتج والكاتب روبرت التمان مُنحَ أوسكاراً خاصاً عام 2006 اعترافاً بإنجازاته طوال حياته ولتكريم حياة رجلٍ طالما أضاف الكثير لهذا المجالِ وكانت أفلامه مصدر وحيٍ للعديد من الأفلام الأخرى.، وأخرج التمان/80 عاما/ 37 فيلماً كتب قصة 16منهم.

وعلى الرغم من ترشيح خمسةٍ من أفلامه لنيل جائزة الأوسكار وترشيحه هو مرتين لجائزة أفضل منتج إلا أنه لم يحصل على الجائزة في حياته.

منذ الستينيات، وبعد ثمانيةٍ وعشرين فيلماً، و(روبرت ألتمان) يرسم صورةً مختلفةً لأمريكا، هي الوجه الآخر، الذي يعرفه جيداً، ويراه بالعين المجردة، أو بعدسة الكاميرا، إنَّ أفلام ألتمان لا تنسى بسهولةٍ، لأنها تعيد الحوار عن الثقافة الأمريكية والحياة الأمريكية بشكلٍ ساخنٍ، وإذا كان لكلِّ مخرجٍ اهتماماتٌ خاصةٌ ترتبط باسمه، فإنَّ (ألتمان) يهتم بالثقافة والسياسة والصورة معا، وفي محاولته الدائبة لاكتشاف الوجه الآخر للحياة الأمريكية والثقافة الأمريكية بمساراتها المتعرجة.

ولا تكمن قوةُ أفلام (ألتمان) في صهر الاختلاف داخل بوتقة الثقافة الأمريكية بل في البعث الداخلي للأصوات المتصارعة الموثوقة. هذا الاحتفال لتعددية الأصوات والأساليب إنما يعني وجود الكثير من المشاهد

في تاريخ أمريكا. وأفلامه عن أمريكا تَصفُ ثقافة وسكان أمريكا بأنها عالقةٌ بالوحل إلى قمة رأسها، لا يمنعها من الغرق سوى قوة دورانها الذاتي الدائم.

عندما نصف سينما (ألتمان) بأنها أمريكية، فذاك لا يعني أكثر من كونها أمريكية الموضوعات والمناخات، وعدا ذلك، ثَمَّة قربى بين (ألتمان) وأوروبا، توطدت عبر مهرجاناتها في شكلٍ خاص. ضيفٌ مدللٌ على مهرجان كان منذ سنوات بعيدة (السعفة الذهبية في 1970 (الماش) وأفضل إخراج في عام 1992 «اللاعب» ولَقيَ الدلالَ ذاتَه في البندقية حيث استقبل كمؤلف أوروبيٍ، من أهل البيت، لا كوافد من قارةٍ بعيدةٍ لها حرْفتها السينمائية المتقدمة. (روبرت ألتمان) أمريكيٌ يتعاطى السينما كما يتعاطاها الأوروبيون، بالرهافة والحَميميَّة نفسيهما، بروح المؤلف الذي يهمل كلَّ ما بلغته السينما من مؤثراتٍ وتقنياتٍ.. ويظلُّ مهتماً بشخصياته، مركزاً على أزماتها اليومية المبْتَذَلَةً والوجودية العميقة ويتجلى ذلك في العديد من أفلامه مثل «ناشفيل» و«عرس» و«فنسنت وثيو» و«اللاعب» و«مختصرات».

يكمن نجاح كاميرا (ألتمان)، وأداةُ نقلِ رؤياهُ، في إصراره على إيجاد الناس والكشف عنهم في علاقتهم مع بعضهم. لا يعني هذا أنَّ (ألتمان) يجد رومانسيةً أو مجتمعاً أينما أدار كاميرته أو وضعها، إن الصورَ الحادةَ، بالفعل، غالباً ما تكون في ذاكرة اللحظة المفقودة للمجتمع الحقيقي المتواصل أو الدائم. نستطيع أنْ نقولَ إنَّ ما يَهُمُّ (ألتمان) هو الفرد، أو بشكلٍ أدق الفَرْدُ الأمريكي الهوية فعلاً، وما نتعلمه من سينما (ألتمان) ليس في طريقة تصرف هذه الشخصية أو تلك بطريقةٍ خاصةٍ، ولكن في كيفية سلوك الناس، وما الذي يقومون به (أو ما الذي يتجنبونه) الأمر الذي يقودهم إلى الاعتراف بمسؤولية حياة الآخرين.

أخرج (روبرت ألتمان) بين عامي 1969 و1974 (بين فيلم «ذلك اليوم

البـارد ـ في المنتـزه» وعـرض فـيلم «ناشـفيل» مـن عـام 1970 سـبعة أفـلام «M.A.S.H» 1970 و«بريوسترماك كلاود » 1970 و«ماك كايب والسيدة ميلر » 1971» وصـور 1972و «الـوداع الطويـل» 1973 و«لـصوص مثلنـا » 1974 و«انقسام كاليفورنيا » 1974.

ليس العَالَمُ الذي يعرضه لنا فيلم «في ذلك اليوم البارد في المنتزه» مجردَ طرحٍ لنفسية بطل الفيلم أو الروح التي تعاني من آلامٍ مبرحةٍ ولكنه طرحٌ للمجتمع الذي يخطط لاحتواء التفاعلات التافهة، والطائشة المميزة للشاب ولشقيقه ولأصدقائه وللعزلة المدروسة للعانس البرجوازية.

فيلم «M.A.S.H» الذي بدأ تجاربَ مع البنية السردية والاهتمامات في الموضوع مع الجنس الفني والقوة التي ستكون قضايا متكررةً في تصويرات (ألتمان).

إنَّ الحياة في «M.A.S.H» عبارةٌ عن مقامرةٍ وليس العيش واللعب نوعين متشابهين من الأنشطة، ومن خلال عمل (ألتمان) فإنَّ المقامرةَ، والحرب التي تسمح بها ضمن مجموعةٍ من القواعد غير المنفذة والمعروفة، وهي منطقة مجازية لاكتشاف حدود وإمكانيات الأخوة في المجتمع الأمريكي.

وفيلم «M.A.S.H» على الرغم من انتقاده المستمر للثقافة الأمريكية، بما فيها الإعلانات الساخرة لأفلام الحرب الأمريكية، التي تعلن بصوتٍ عالٍ من نظام قاعدة P.A عبر الفيلم، ولا يوجد مكانٌ للمَعَان ووميض السينما الأمريكية مما يُستَدَلُ عليه في دعوتها المغرية والمحيرة كما في فيلم «M.A.S.H» نفسه. إنَّ كلفة نجاح الفيلم في شباك التذاكر وبين المعجبين التي جعلت منه طقساً تلفزيونياً كان المحور الفعلي لوجْهَات نَظره التجريبية البديلة. لقد كان النجاح في «M.A.S.H» نوعاً من الفشل، وكان هذا التناقضُ الظاهريُ ليخبر عن أفلام (ألتمان) التالية. لم يأخذْ (ألتمان) فرصته ليجعل فيلمه التالي «بريوستر ماك كلاود» 1970 مقبولاً أو مرفوضاً كفيلمٍ آخر مسلٍ من هوليوود. ومن تفكيكه للغز أسطورة هوليوود العظيمة

فيلم «ساحر اوز» إلى احتفالٍ كرنفاليٍّ، وخاتمة دعاء الستارة، يدعم فيلم «بريوستر ماك كلاود» من تشابه الفكرة العامة للثقافة الأمريكية على أنها سيرك، مشهدٌ متعددُ السمات اسُتُبدلَتْ فيه القوة غير المحدودة للسحر بقوى تكنولوجية محددة. لقد كان الفيلم تجربةً متطورةً كاملةً ذات بنيةٍ قصصيةٍ متزامنة، وسواءٌ بسبب نموذجه المنحرف أو نقده الصريح المعارض للثقافة الأمريكية، إلا أنّه كان فشلاً تجارياً.

وكمعظم أفلام (ألتمان) يشترك فيلم «الوداع الطويل» في الإحساس العصري إلى لَفْت الانتباه ويتذكيرنا بشكلٍ خاصٍ إلى العلاقات مع السينما على أنها شكلٌ ثقافيٌّ.

ويعيدنا فيلم (ألتمان) «انقسام كاليفورنيا» 1974 إلى الفوضى من مظاهرها الأكثر معاصرة، يتابع الفيلم فحص (ألتمان) لحدود وإمكانيات المجتمع، مركزاً مرةً أخرى، بفارقٍ قليلٍ، على الأساليب التي يقدم فيها الجنس الفني والوعي الطبقي (أو غيابه) بنيات المعنى في الحياة الأمريكية، يتناول فيلم «انقسام كاليفورنيا» موضوعَ الزمالة ويسهب فيها حتى في حدودها الطبيعية وغير الطبيعية. يقوم الفيلم بكامله على تطور الصداقة وانقسامها بين رجلين، (شارلي وبيل)، وعندما ينفصلان في النهاية فذلك إشارة إلى الحقيقة المطلقة التي تَدُلُ على استهلال هذا الموضوع، يؤدي الأصدقاء في أفلام (ألتمان) علاقاتهم بالحراك المتواصل بعيداً عن المجتمع المألوف والمتطلبات التافهة للحياة اليومية، أو بالهرب إلى عالمٍ هامشيٍّ مستقرٍ نسبياً.

إذا كان هناك فيلم مهم أُنتِجَ في السبعينيات، فهو فيلم «ناشفيل» الذي يعبر عن رؤية (ألتمان) الساخرة نحو الطبيعة الأمريكية التي تتفجر على نفسها دائماً، يتحرر فيلم (ناشفيل)، أكثر من أيِّ فيلمٍ آخر في السبعينيات، من معظم التحول الأمريكي الأسطوري الداخلي الحديث، ويطلق العامة المقيدين الحرية بقبول مواضيع جديدةٍ عن أحلامنا. يدرك (ناشفيل) الالتزام الأمريكي الاستثنائي بالأبطال.

بعد «ناشفيل» قدم (ألتمان) فيلم «بوفالوبيل والهنود» المستند إلى رواية «الهنود» لـ آرثر كوبيت، وهو مثلُ أفلامِ (ألتمان) السابقة يتعلق بمَسْرَحَة حياتنا اليومية.

بينما يجذب فيلم «ناشفيل» انتباهنا إلى تركيبة الثقافة الأمريكية المتعددة الأصوات، وإلى الكائنات الإنسانية المتنوعة التي صنعت الثقافة الأمريكية.

يعرض «بوفالوبيل والهنود» الوجه الآخر للعملة، إذا كان المجتمع، [كما يرسخ فيلم ناشفيل] مجتمعاً متنافراً بشكلٍ واضحٍ، فإنَّ إيحاءات فيلم «بوفالوبيل والهنود» بما فيها التاريخ الأمريكي هو شيءٌ واحدٌ يشعرنا بالرعب.

خيالٌ علميٌ يعتبر فيلم «كونيتيت» 1979 أولى محاولات (ألتمان) للخيال العلمي، يشترك مع أفلامه الأخرى بتوجهه المسرحي نحو الفضاء، ولكن بينما مواقع التصوير لفيلم «ناشفيل» أو فيلم «بوفالوبيل» أو «زفاف» 1980 ذاتُ أماكنَ للدراما تَحْدُثُ ضمنَ مكانٍ تحدده، فالمكان في «كونيتيت» هو أهم الدلالات الرمزية الوحيدة في الفيلم. وهذا المكان يمثل مدينةً مستقبليةً من الزجاج والمعدن، وملائكةً عنيفةً وألواناً زاهية، إنَّه رؤيةٌ لمكانٍ طاهرٍ في القرن الحادي والعشرين.

(ألتمان) مخرجٌ متمردٌ، لكنَّه مَحَطُّ إعجابٍ غامضٍ، يخصه به نجوم هوليوود، حتى أنَّ فيلمه الجميل «اللاعب» 1992 قد استطاع أن يحشد له نجومَ هوليوود الحقيقيين ككومبارس لمشهد حفل عشاءٍ كبيرٍ، مع أنَّه في هذا المشهد كما في الفيلم ككل يَنْقُدُ أسلوب عيشِ قاطنيِ العاصمة الفنية وعلاقاتها الأشبه بعلاقات المافيا مختلطةً بقدرٍ من الهيستريا والخوف الجنوني على المواقع الحالية والمستقبل الغامض.

ولأن (ألتمان) يقف ضد نظام هوليوود فإنَّه يتناول هذا الميدان في فيلمه «اللاعب» تَقْديمَ الجانب الخفي والمظلم لعالم الأضواء من خلال

بطله المنتج الذي يلعب دوره في الحياة كأبطال أفلامه، حيث يتعرض للتهديد بالقتل وطرده من عمله. ومن خلال هذا الخيط المثير يتجول بنا (ألتمان) إلى عقل بطله والذين يسيطرون على السينما ويبيعون الأفلام للناس من خلال الشاشة.

كما ذكرنا فقد حشد (ألتمان) نجومَ هوليوود في فيلمه «اللاعب»، وهو حيال هؤلاء مثل المايسترو، يضبط الإيقاع العام، يتيقظ لأيّ نبرةٍ «شخصية أو حدث» نشازٍ، لسيمفونية بالصور من ثلاث ساعات وبضع دقائق، يفيد من كامل نتاجه وخبرته المديدة في اختيار الزوايا الملائمة، والتنويع في حركات الكاميرات التي ترافقت هنا وطبيعة السرد القصصي، سلسلةً خفيفةً لا نكاد نستشعر وجودها خلف الحدث.

وفي فيلمه «مختصرات» يروي (روبرت ألتمان) تسعَ حكاياتٍ متجانسةٍ ومتلازمةٍ تدور بين اثنين وعشرين شخصية رئيسية تنتمي إلى اتجاهاتٍ ومستوياتٍ مختلفة.

كمن يَخلِّطُ أوراق لعبٍ، يخلط (ألتمان) حكاياته وشخصياته، لكن عوض أن ينتهي إلى مزيجٍ متضاربٍ وغير متجانسٍ، تسير الحكايات كلها في خطوطٍ متوازيةٍ وسهلةٍ. بعض الشخصيات تلتقي وأخرى لا، إلا قليلاً وبمقدار حاجتها العاطفية وانفتاحها على العالم. كذلك تلتقي حكاياتٌ مع أخرى نتيجة التقاء الشخصيات.

مع ذلك لا ينتج عن هذا اللقاء توحيدٌ للخطوط القصصية ولا يهدف (ألتمان) أو يكترث لدمجها معاً حتى القمة الدرامية. هناك زلزالٌ يقع في ربع الساعة الأخيرةِ يترك تأثيراتٍ معينةٍ على بعض ما يدور، لكنّ الزلزال - عند ألتمان - هو ما يحتاجه الناس أكثر من غيره لعل الصدفة تعيد ترتيبهم من جديد وهو - دراميا - ليس نتاجاً داخلياً بل خارجياً لا علاقة بينه وبين الأخطاء والخطايا التي يقوم بها الناس.

ويقدم (ألتمان) فيلماً جديداً عن مهنةٍ أخرى، لا تقل عن السينما

أضواءً وشهرةً وجاذبيةً وهي عالم الأزياء، حيث عرض في «ألبسة جاهزة» لتدخلات رجالٍ ونساءِ هذه المهنة، ومقدار الزيف والانحلال والادعاء المعشعش في خلاياهم.

من النجوم الذين احتشدوا لـ «ألبسة جاهزة» نذكر «صوفيا لورين» انوك ايميه» «مارسيللو ماسترورياني» «كيم باسنجر» و«ستيفين رين» و«تيم روبنسن»، «جوليا روبرتس»، «شير».

يلتقي هذا الجمعُ في توقيتٍ عاصف، فهناك من جهة أسبوعٌ لعرض أزياءِ أهم الدُور في باريس، ووفاةٌ غامضةٌ لـ «لافونتين» الرجل الذي يدير آلة الأزياء الباريسية هذه، إلى درجة الاشتباه بجريمة قتلٍ ارتكبها «ماسترورياني» الخياط الإيطالي الأصل، والشيوعيُ السابقُ الذي هاجر إلى الاتحاد السوفييتي ومن بعد إلى أوروبا .. حادثة وفاة ستتأخر الشرطة الفرنسية – [والتي لا تقل تهريجاً عن المحيط العام] – قرابة أسبوعٍ في أكتشاف حقيقة الأمر التافهة، وهي أن الوفاة بسبب قطعةٍ من دهن الخنزير علقت في زَوْر الرجل المهم.

على هامش الجريمة والتحقيق الهزلي، نتابع مشاهد لحشودٍ ارتبطت بشكلٍ أو بآخر بكرنفالِ الألوان والأقمشة الباهظ، والمشاهد في معظمها لاسيما المأخوذة في مواقع العروض تأخذ شكل الريبورتاج الصحفي اعتماداً على أنَّ العين الوسيطة التي تنقل لنا ما يجري هي عين المذيعة الأمريكية «كيتي بوتر»، وهي مثل الوسط الذي تتحرك فيه وتبث برنامجها عنه إلى أمريكا، متكلفةً ومدعيةً لا تفقه شيئاً مما يجري، لكن ولأن معظم الناس مثلها لا يفهمون فإنَّ أحداً لا يتوقف أمام سطحيتها .. بل إنَّ إحدى المُصَمِّمَات مصابةٌ بعمى ألوانٍ لكنَّ الجميع يتعاملون كما لو أنها مبدعةٌ كبيرةٌ ومن بينهم بطبيعة الحال «كيتي بوتر».

لقد حفل الفيلم ومن بدايته إلى نهايته بمشاهد في ذمِّ أوساط الأناقة المترفة.

«رجل اللحية المبتذلة » فيلم (ألتمان) لعام 1998 بحرفية عالية يقص فيه حكاية محام ناجح تنقلب أوضاعُهُ المستقرةُ حين يقرر الدفاع عن فتاة جميلة تشكو سوء تصرفات والدها المختل. بين بداية الفيلم ونهايته يمد (ألتمان) أصابع الاتهام ناحية رجال السياسة والنفوذ ويجعل للحكومة الأمريكية حصتها مما يكيله من شحن الاتهام.

وتدور أحداث فيلم (روبرت ألتمان) « جوسفورد بارك» في تشرين الثاني عام 1932. قصرٌ فخمٌ في الريف الإنكليزي محاطٌ بإقطاعية كبيرة تابعة للقصر. يستضيف مالكه (وليام ماكوردل) مجموعةً من أصدقائه الارستقراطيين مع زوجاتهم وخدمهم لقضاء عطلة نهاية الإسبوع في حفلة لصيد الطيور في مزرعة القصر هناك. (ماكورديل) يمثل الوجه البشع للعصر الفيكتوري، ولا يحظى إلا بكراهية زوجته لعدوانيته وإسلوبه المتهتك في التعامل معها. ويعتمد أقارب الزوجة وأبناؤها وأزواج بناتها على مساعدات زوجها (ماكورديل) لهم، وضمن هؤلاء (كونتيسة ترينتام) الفظيعة التي لا تبعث في نفس المتفرج سوى السخرية لطبيعتها النضاجة والاستعراضية، مع ذلك فهي تصرُ على أنّها تلقائيةٌ في سلوكها، إلى جانب هذه الشخصيات هناك غريبان يتميزان بالجاذبية، أحدهما كاتبٌ مسرحيٌ ويمتلك صوتاً جميلاً، واصطحب معه منتجاً سينمائياً من هوليوود، وكلا هذين الشخصين من خلفية فقيرة وهذا ما يجعلهما في موقع المراقب للآخرين... بعد انتهاء الحفلة يُقْتَلُ مُضيفُهم في جريمة مزدوجة وغامضة حيث يسمم أولاً ثم يطعن بسكين في القلب وهوينظف مسدسه في مكتبه المعتم.

لاتضيف الجريمة شيئاً إلى الفيلم باستثناء غياب السيد (وليام) من المشاهد الباقية، مع أنَّ حضوره ظل مستمراً حتى النهاية عبر الشخصيات الأخرى، خاصة رئيسةُ الخدمِ وكلبه الصغير الأثير لديه... إذ ظل بعده تائهاً لايرغب أحدٌ من الضيوف أو الخدم في تدليله بل حتى رؤيته.

ما يسحرُ في الفيلم هو عمقُ تشريحِ الجو الارستقراطي الإنكليزي، بكل ما فيه من بذخٍ وتظاهرٍ ونميمةٍ وحسدٍ واستغلالٍ، الذي برع في إبرازه (ألتمان)... فقد وظف العشرات من خيرة نجوم السينما البريطانية وتركهم أمام عدسته لكي ينسج كلٌ دورَهُ ببراعةٍ دون أنْ تطغى شخصيةٌ على أخرى.. الفيلم يركز على نسج العلاقة البسيطة والواضحة في الظاهر والمعقدة جداً بين ساكني الطابق العلوي (أهل القصر وضيوفه من الارستقراطيين) وساكني الطابق السفلي (وهم الخدم)...علاقةٌ هي مزيج من الطاعة والاحتقار والحسد والكراهية والاستغلال، فما كان يسعى إليه (ألتمان) هو نقل المناخ الطبقي الذي كان يسود في فترة الثلاثينيات حيث كانت الامبراطورية التي لا تغيب عنها الشمس في خطواتها الأولى نحو الاضمحلال..

يحرص (ألتمان) على المعادلات المتشابكة ليكون الفيلم كالحياة تَعْرفُ فقط أولها وآخرها، وما بين البداية والنهاية تضيع في المتاهات التي تُسَلِّمُكَ الواحدة للأخرى، وتتركُكَ حائراً تحاول أنْ تحل ألغازك بنفسك، فاللغز الواحد له عدة حلول حسب زاوية الرؤية.

ليترك لنا فيلماً ممتعاً خفيفاً على صعيد المناخ، وعميقاً على صعيد المعمار الفني، وغنى خطوطه المتداخلة ببعض بشكلٍ ساحرٍ.

و يقدّم (روبرت ألتمان) في فيلمه الأخير «شَرِيكَ في بيت ريفي» قصةَ برنامجٍ إذاعيٍ ناجحٍ لثلاثين سنة، لكن الإدارة الجديدة للمحطة تريد إيقافه. أبطاله (ميريل ستريب وليلي توملين، وودي هارلسون وكيفن كلاين).

الأكثر أهمية من بين مخرجي جيله..

آلان رينيه: الإنسان ليس إلا حصيلة لماضيه

بدأ آلان رينيه «1922» هاوياً للسينما.. ثم ناقداً، وقد دخل السينما بالصدفة بعد تمرسه في الحقل المسرحي وكان له صداقاتٌ قويةٌ مع الفنانين التشكيليين، حيث أخرج أفلاماً تسجيلية عنهم.

بعض النقاد يصف إسهامات رينيه السينمائية بأنها الأكثر أهميةً من بين الإسهامات المعاصرة، حيث أنَّه تمكن بفضل جلاء الرؤية لديه أن يقدم لزماننا بعض مبادئ علم الدلالات والرموز وعلم جمال السينما وتطويراً للغوياتها الخاصة.

و(آلان رينيه) العصاميُ الذي تعلم السينما بنفسه، وانطلاقاً من تذوقه وخبراته الخاصة، واعتماداً على تجربته في هذا الحقل ومصادره المتعددة، والتي أدت به إلى اكتشاف طريقة عمل الذاكرة والأسلوب الذي تترابط به الذكريات، وإيمانه بأنَّ الإنسان ليس إلا حصيلةٌ لماضيه.

قدم (رينيه) عدداً من الأفلام التسجيلية المهمة أبرزها «ليل وضباب» 1956 و«فان جوخ» 1948 وفي أفلامه الروائية منذ فيلمه الأول «هيروشيما حبيبتي» 1959 السنة الأخيرة في «ماريانباد» 1961 «موربيل» 1963 «الحرب انتهت» 1977.. الخ.

يبدو الإصرار على الماضي، وكأنه في الأغلب مَحْو مقصودٌ للإحساس بالحاضر الفعلي عند شخصياته، كما أنَّ اعتماده على كُتَّاب

ذوي مسحة «أدبية» أمثال (دوران وغرييه وديفيد ميرسيه)، أضفى على أعماله شيئاً من البرود ليس بالضرورة كالتعالي الفكري المفرط.

في «ليل وضباب» يواجه الجمهور في معسكرات الاعتقال الرعب. وفي هذا الفيلم التسجيلي أصر رينيه على تجنب إثارة أيّ تعبيرٍ حيّ أو دراميّ للفزع، معتمداً في بناء الفيلم على تراكم الوقائع التي تبرز عن الصور ويتبع هذا بوجدان العاطفة والاعتماد على التأثير التراكمي الناتج عن العرض الموضوعي للفزع.

فيلمه التالي «هيروشيما حبيبتي» أعطاه مزيداً من الأهمية كسينمائيٍّ بارزٍ، وهو أنشودةٌ شاعريةٌ حزينةٌ ليهروشيما، وعشوائيةُ ودمارُ الحرب الذرية التي احتدمت، والفيلم يتابع /24/ ساعة من حياة ممثلة فرنسيةٍ متزوجةٍ كانت تعمل في هيروشيما، فوقعت في حب شابٍّ يابانيٍّ.

هذه التجربة أحيت ذكرى تجربةٍ سابقةٍ لها إبّانَ شبابها، عندما أحبت جندياً ألمانياً أثناء الاحتلال النازي لفرنسا، حيث قتل ذلك الجندي أمام عينيها عند تحرير باريس من الألمان ومن ثم عوقبت بحلق شعرها، الأمرُ الذي دفعها إلى الانزواء.

ثم في فيلمه «موربيل» الذي تطرق فيه للاحتلال، وهو من أجرأ الأفلام التي ناقشت المفاهيم الفرنسية تجاه الاستعمار وجرائم الحروب، بل هو من أوائل الأفلام التي دعت لضرورة التفكير من جديدٍ ومناقشة الماضي من أجل وعيٍ أكبر بالحاضر.

عام 1965 قدم رينيه فيلمه «انتهت الحرب» عن رواية الكاتب الأسباني (جورج سمبرون)، ويحكي الفيلم مأساة سياسيٍّ تعب بعد /25/ عاماً من النضال السري، من أجل إعادة الحكم الديمقراطي إلى إسبانيا، لذا فهو يحاول أن يعيش حريه الخاصة دون أن يعلم أنها انتهت، وأنَّ الشباب هم الذين يقودون هذه الحرب الآن. ويحاول تبَعاً لذلك أن يتخلص من أعباء ماضيه بالانغماس في تجاريه الخاصة وذكرياته العاطفية.

تعاون (رينيه) مع الروائي والسينمائي (آلان روب غرييه) في فيلمه «السنة الماضية في ماريانباد» فأنجز عملاً متماسكاً للغاية، في حين أنَّ كلاً منهما قد تصور العمل بطريقة مختلفة، بل ومتعارضة تقريباً، وأثبت كلا المؤلفين - ربما عبر هذا العمل - حقيقةً تعاونٍ أصيلٍ، حيث أنَّ العمل لم يكن منظوراً إليه وحسب، بل منجزاً تبعاً لسيرورات إبداعية تعانقت معاً بنجاحٍ متجددٍ ولكنَّهُ متفردٌ في كلِّ مرة.

ويرى (جيل دولوز) في كتابه «الصورة - الزمن» أن الفارق بين (رينيه وروب غرييه) هي في مستوى الزمن، الفارق هو في طبيعة [الصورة - الزمن] فهي تشكيليةٌ في حالة، ومعماريةٌ في الحالة الأخرى، (فرينيه) تصور فيلم «السنة الماضية في ماريانباد» على منوال سائر أفلامه، على شكل طبقاتٍ أو مناطق ماضٍ، بينما رأى (غرييه) الزمن على شكل أطرافٍ أو حاضرٍ.

فإذا ما أمكن تقاسم الفيلم بين المؤلفين المخرجين، لبدا لنا بأنَّ الرجل أقرب إلى (رينيه)، والمرأة أقرب إلى (روب غرييه)، فالرجل في الواقع، يحاول أنْ يُغَلِّفَ المرأة بطبقات متصلة، حيث الحاضر فيها ليس سوى الأشد ضيقاً، في حين أن المرأة مرتابةٌ حيناً ومتصلبةٌ حيناً ومقتنعةٌ تقريباً حيناً، تقفز من كتلة ماضٍ إلى كتلةٍ أخرى، ولا تتوقف عن اجتياز هوةٍ بين طرفي حاضرٍ وبين حاضرين متزامنين، ومهما يكن من أمرٍ، فإن المؤلفين لا يعودان داخل ميدان الواقعي والمتخيل، وإنما داخل الزمن، داخل ميدانٍ أشد رهبة من الحقيقة والمزيف، من المؤكد أنَّ الواقعي والمتخيل يواصلان دورتهما، ولكن فقط على أنها القاعدة لشكلٍ أعلى، لم يعد ذلك فقط «الصيرورة اللا متميزة» لصورٍ متميزة، إنَّها خياراتٌ يتعذر الحسم فيها بين دوائر الماضي وفروق مبهمةٍ بين أطراف الحاضر، مع (رينيه وروب غرييه) حدث تفاهمٌ قويٌ، بقدر ما هو قائمٌ على تصورين متعارضين للزمن كان أحدهما متصادماً مع الآخر، فالتعايش بين طبقات ماضٍ كامنٍ، والتزامن بين سنةِ الحاضرِ تعطل تحوله، هما العلامتان المباشرتان للزمن بشخصه.

ثم يقدم «رينيه فيلمه «أحبك.. أحبك» عن الذاكرة والحب والموت، ويتوقف عن الإخراج لمدة ست سنوات، ليقدم بعدها فيلمه «ستافيسكي» عن الأزمة الاقتصادية الشهيرة في فرنسا إبان الثلاثينيات وأسبابها، والتي لعب الدور الكبير في وقوعها الأفَّاقُ الشهير (ستافيسكي) والذي كان يمكن للحقائق التي معه أن تفضح الكثير من الأمور وتَقْلِبُ كافة الموازين السياسية والاقتصادية والأخلاقية للمجتمع.

بعدها أخرج (رينيه) فيلمه «العناية الإلهية» الذي يروي قصة الأيام الأخيرة من حياة روائيٍ عجوزٍ يُصْدِرُ من خلال رؤاه الكابوسية التي يستمد منها مادة روايته الأخيرة أحكامَهُ على مجتمعه الأرستقراطي وأفراد عائلته بما فيهم ابنه. وفي عام 1981 يقدم (رينيه) فيلمه المميز «عمي الأمريكي» في الفيلم ثلاثُ حيواتٍ وثلاثةُ طموحات».

(جان ورينيه وجانيت): رجلان وامرأةٌ ينتمون إلى ثلاثة أجيالٍ مختلفة وثلاثُ بيئاتٍ مختلفةٍ، ولدوا في ثلاث بقعٍ مختلفةٍ في فرنسا، بقعٍ مختلفةٍ في أسلوب التفكير ونمط السلوك ودرجة التطور الاقتصادي والموقع الجغرافي، كان من الممكن لحياة كلٍ منهم أن تمضي في طريقٍ موازٍ لحياة الآخر، طرقٌ متوازيةً لا تلتقي أبدا، ولكنهم يجدون أنفسهم ذات يوم وجهاً لوجه، قُدِّرَ لهذه الشخصيات الثلاث أن تلتقي وجها لوجه، في معمل عَالمِ الأحياء الفرنسي الأشهر (هنري لا بوريه) وعلى شريط السينما في فيلم «عمي الأمريكي» (لرينيه).

«قرأت كتب (هنري لا بوريه) عن السلوك ثم راودتني فكرةٌ، ما لبثت أن ذهبت إلى منتجٍ لأحدثه عنها، إنَّ الأفلام والمسرحيات تُخْلَقُ عادةً عن رغبة في تطوير فكرةٍ ونظريةٍ من خلال شخصياتٍ أو حكايةٍ ما، وتساءلتُ: ألن يكون من المثير أن افعل العكس تماما؟ اعني أن أضع حاجزاً فاصلاً بين الفكرة والرواية بما يسمح لكلٍ منهما أن توجد وحسب، كما لو كان المرء يلعب بالمرايا أو ينسجُ خيوطاً مختلفةً في سجادة.

وما دمت قد التقيت بفكرٍ أصيلٍ ومثيرٍ للاهتمام، أفلن يكون ممتعاً أن اجمع في نسق واحد بين تأملات عَالِمٍ أحياءٍ ذي خبرةٍ خاصةٍ في السلوك البشري وبين صفحاتٍ من حياةٍ أو أكثر لأناسٍ عاديين؟ ولنتأمل أيُّ نوعٍ من التفاعل يمكن أن يتحقق بينها .؟

وهذا ما فعله (آلان رينيه) في فيلمه «عمي الأمريكي».

ويقدم (آلان رينيه) في فيلمه «الحب حتى الموت» تأملاً ميتافيزيقياً حول الحبِ والموت، أو الحب في الموت، أو إذا شئنا الموت في الحب، وصاغ الفيلم في شَكلِ جملٍ سينمائيةٍ تتكسر دائماً، بلقطةٍ ترمي بالمشاهد في سوادٍ أُخْرَويٍّ يوحي بالانمحاء والموت.

في الفيلم: رجلٌ وامرأةٌ يعيشان في منزلٍ وسط الغابة، يجمعهما حبٌ عجيبٌ ونادرٌ، فالرجل يعاني من عقدةٍ نفسيةٍ تَوَلَّدَتْ فيه نتيجة تجربةٍ سابقةٍ لم يستطع الكشف عن غموضها ولا التحرر منها . ولم يتمكن الطب من تشخيص الأسباب العضوية لمرضه، بل وصل الأمر بأحد الأطباء أثناء أزمته العصابية، إلى إصدار الحكم بموته ونهايته «الموت السريري».

لكن «سيمون» الذي قام بدوره (بيراردين) لا يلبث أن ينتصب واقفاً وكأنَّ الأمر عاديٌ ولم يجتز الأزمة ولم يتقطع ألماً لدرجةٍ يشعر فيها المرء أن «سيمون» أصبح يعيش حياةً مزدوجةً، واحدةٌ يشترك فيها مع «اليزابيث» حبيبته بشكلٍ أساسيٍ ومع «جوديت» و«جيروم» باعتبارهما يمثلان زوجاً مختلفاً والذي تربطه بهما علاقاتُ صداقةٍ سابقةٍ، وحياته الثانية هي في الواقع حياة داخل هاجس الموت، هذان الحضوران من الحياة يتمازجان بقوة سواءً في طبيعة عمله باعتباره باحثاً في الحفريات الأثرية، أو من خلال تأمله القاسي في الموت واختياره الغريب للأسود والسواد، والتجوال في الغابة ليلاً، «إليزابيث» انخرطت معه في هذه الحياة المركبة، وحين أحبته جعلت منه رجلَ حياتها وموتها في الآن نفسه، لذلك تجدها ترتعب أيَّما ارتعاب، حين تحكمه الأزمة النفسية، بل إنها أصبحت مسكونةً هي بدورها

بالموت من خلال خوفها من فراقه لها، إنَّها وصلت معه إلى أقصى درجات العشق وبالمقابل عرفت معه معاناةً لا مثيل لها.

إنَّ (آلان رينيه) في هذا الفيلم طرح موضوعاتِ الحب والتواصل والزواج والحياة والانتحار والجنس والخوف من الفراق.

ويذهب في الفيلم من الموت السريري الذي ينبعث منه البطل إلى الموت النهائي الذي يسقط فيه، «جدولٌ قليلُ العمق» يفصل بين الموت الأول والموت الثاني، من موتٍ إلى آخر فإن الداخل المطلق والخارج المطلق هما اللذان يتصلان ببعضهما، داخلٌ أعمقُ من كافة طبقات الماضي، وخارجٌ أكثرُ بعداً من كافة طبقات الواقع الخارجية.

فيلم (رينيه) الأحدث «ليس على الفم» انتاج 2003 وهو ميوزيكال سينمائيٌ ممتعٌ مُستَلٌ من منصة وفضاءِ المسرح؛ من تمثيل (سابين آزيما، أودريتوتو، بيير آرديتي، لامبير ويلسون، وايزابيل نانتي...) بعد زواجها في الولايات المتحدة من المدعو (ايريك تومسون)، تعود (جيلبيرت) إلى باريس وتتزوج من (جورج فالندري) وهو ثريٌ يعمل في التعدين. ولكن يتم اخفاء خبر الزواج الذي لم يسجل في القنصلية الفرنسية بأمريكا، بعنايةٍ عن هذا الزوج المؤمن بالسعادة الزوجية انطلاقاً من كونه الزوجَ والرجلَ الأول لامرأته وحدها (أرليت بوماياك) أخت (جيلبريت) التي ماتزال عازبةً تعرف السِّرَّ. ولكن بمحض الصدفة يدخل الزوج الأول بعلاقة عملٍ مع الزوج الثاني القادم من أمريكا ويتخذه صديقاً. الزوج الأول (إيريك) يرغب أنْ تعود له (جيلبريت) وتتطور الأحداث مع وجود شخصيات أخرى تمنح العمل الغنائيْ نكهةً كوميديةً خفيفةً لتنتهي الأحداث بزواج تومسون من الأخت العزباء.

صاغ (آلان رينيه) الفيلم في شكل جملٍ سينمائية تجمع الغناء بالموسيقا بالفضاء المسرحي. لُيَقدّمَ عملاً ممتعاً من سينمائيٍ متمرسٍ.

موريس بيالا

توفي يوم /12/1/2003/ المخرج السينمائي الفرنسي (موريس بيالا) في بيته في باريس عن /77/ عاماً تاركاً وراءه انطباعات شتى عن فنان صَعْبَ التعاملَ مع ممثليه.. كان عنيفاً يكره المجاملات فحين قابل الجمهور بالصفير وعبارات الاستهجان فوره بالسعفة الذهبية في مهرجان كان عام 1987.. رد عليهم: «إذا كنتم لا تحبونني فأنا أيضاً لا أحبكم».

لكن عندما شككوا في استحقاقه للسعفة الذهبية عن فيلم «تحت شمس الشيطان» عادوا واعترفوا بإبداعه في أفلامٍ تاليةٍ مثل «إلى أحبائنا» الذي نال عنه (جائزة سيزار) عام 1983 و«لولو» مع / جيرار ديبارديو وإيزابيل هوبير/ «وشرطة مع ديبارديو وصوفي مارسو» و«فان غوغ» /مع جاك دوترون/ وعلى مدار هذه الأفلام عُرِفَ (بيالا) بطبعه المتوحش وحتى العنيف مع عدم تقيده بالأعراف.

نعى المنتج (دانييل نوسكان دوبلانتييه) رفيقه القديم الذي أنتج له خمسةً من أفلامه وقال: إنَّ (بيالا) كان يعاني من قصورٍ كلويٍ أودى بحياته، وأضاف أنه «أبٌ لجيلٍ كاملٍ من السينمائيين والسينمائيات الجدد» وأنَّه يمكن اعتبار (بيالا) بأنه متمردٌ، وهو في الوقت نفسه أحسن خلف (لجان رينوار).

ولد (بيالا) الذي يصفه معجم لاروس بأنه «مخرج المعاناة والمواجهة» عام 1925، بدأ نشاطه الفني بدراسة الرسم وباحترافه.

تتسم شخصية «بيالا» بأنها كانت مزيجاً من التناقضات.. لقد كان قبل كلُ شيءٍ رجلاً مزاجياً لا يتردد في إظهار غضبه وأحياناً «احتقاره» للآخرين.. وهذا ما فعله عندما حاز فيلمه «تحت شمس الشيطان» على السعفة الذهبية في مهرجان «كان» السينمائي، وحيث قابله الجمهور عندما صعد لاستلامها بالتصفيق وهمهمات الاحتجاج بنفس الوقت.. فقال لهم: «أنتم لا تحبونني، لكن عليكم أن تعلموا بأنني أنا أيضاً لا أحبكم». إنَّ جذر تناقضات شخصية (موريس بيالا) في طفولته حين كان يعيش في وسط أسرةٍ تعمل بالتجارة.. كانت أسرةً ميسورةً في البداية ثم عَرَفَتْ طريق الإفلاس وذلك لأنَّ الأب كان يصرف الكثير من الوقت ومن المال في ملاحقة النساء، بينما كانت الأم تمضي وقتاً مماثلاً في «ملاحقة» زوجها. في مثل هذه الأجواء فقد الطفل (موريس) الحنان الأسري الذي كان يحتاج إليه وأحس بأنه «منبوذٌ» الأمر الذي أجاب عليه بسلوكٍ يتسم بالعنف حيال كلٌ ما يحيط به.. بل وترك الدراسة مبكراً ودون أن يحصل على أيٍّ مؤهلٍ علميٍ..

ظهر اهتمامه الفني الأول في الرسم الذي أظهر موهبةً مبكرةً فيه. لكن هواه الحقيقي كان يتجه نحو «السينما». وقد كانت بداياتهُ في هذا الميدان عبر القيام بعددٍ من الأعمال «الصغيرة» ثم إخراجه لعددٍ من الأفلام الوثائقية والأفلام القصيرة.. وذلك قبل أن يقوم بإخراج أول فيلم طويلٍ له عام 1962 وكان بعنوان «الطفولة العارية» الذي حققه بميزانيةٍ ماليةٍ متواضعةٍ جداً وبإمكانياتٍ فنيةٍ - من ممثلين محترفين وفنيين - أكثرُ تواضعاً. لقد «فشل» ذلك الفيلم فشلاً كبيراً على صعيد صالات العرض.. لكن «سينما بيالا» كانت قد بدأت تشق طريقها. وبنفس الوقت كانت شهرته كمخرجٍ لا يتردد في توجيه الشتائم وأحياناً «اللكمات» للعاملين معه قد ذاعت وانتشرت.

وكان فيلمُهُ الثاني «إننا لن نشيخ معاً» خطوته الحقيقية الأولى نحو

إثبات إسلوبه الفنيٍّ الخاص به.. وقد كان فيلماً فيه الكثير من سيرته الذاتية إذ حكى عن رجلٍ لم يجد القدرة على حبِّ المرأة التي تزوجها.. رغم «حبه لها».

ووجه «بيالا» بنفس الوقت حنقه وغضبه أثناء عملية التصوير ضدً شخصية الممثل الذي كان يلعب «دوره» أصلاً، أي «جون يان» والذي حصل فيما بعد على جائزة أحسن ممثل عن هذا الدور في مهرجان «كان» السينمائي.. لكن نار الغضب في قلب «بيالا» لم تخف. ويشير المؤلف إلى أن أغلبية أفلام «موريس بيالا» تحتوي على هذا القدر أو ذاك من سيرة حياته الشخصية..

هكذا يتعرض في فيلمه الثالث «الفم المفتوح» لوفاة والدته التي تأثر كثيراً لفقدانها وكان لها فعلها أيضاً على حياته الخاصة، حيث وصل مع زوجته «ميشلين» إلى حافة الانفصال. وفي عام 1975 حصل «موريس بيالا» على مبلغ مليوني فرنك فرنسي من القناة التلفزيونية الفرنسية الثانية لإنتاجٍ مشتركٍ لفيلمه «فتيات النزل» لكنه أراد استثمار هذا المبلغ في فيلم «القاتلات»، ثم أخرج فيلماً ثالثاً هو «احصل على البكالوريا أولاً». وفي عام 1982 أخرج فيلمه الشهير «من أجل أحبابنا» الذي اعتبره النقاد السينمائيون بمثابة «نسخة طريةٍ» في السينما الفرنسية.وبتلك الحالات لم يتخلّ «موريس بيالا» طيلة مسيرته السينمائية الطويلة عن «مزاجيته» وتوجيهه أقسى أشكال النقد للآخرين..

وقد قال ذات مرةٍ عن الممثل «جيرار دوبا رديو» بأنّه مثلُ «سيارة رولزرويس وإنما بمحرك دراجة سوليكس»، ومرةً أخرى وجه الكلام لمدير شركة «غوموت» التي كانت تنتج فيلم «لولو»، وكان ذلك المدير يعيش آنذاك مع بطلة الفيلم الممثلة «ايزابيل هوبير» وقال له: «أنا لست سوى مجرد موظف لدى عشيقتك».

كل هذه السلوكيات كانت تقوم، على خلفية إرادة طموح «بيالا» في أن

يخترع طرقاً جديدةً لإظهار العالم والحياة.. وبعيداً عن كل القواعد والتقاليد.. لقد أراد أن يقدم البشر كما هم على حقيقتهم، بكل ما فيهم من «عظمةٍ» ومن «خساسة».. ودون أية مساحيق. وكان يعمل في كلِّ فيلم من أفلامه وكأنه أولُ عملٍ له.. ودائماً بالاعتماد على أشياءٍ من حياته الشخصية وخاصةً في سنوات طفولته ومراهقته.

(بيالا..) أو عندما تتداخل الحياة.. والسينما.

المصادر

أ- الكتب:

1- «الصورة - الحركة» -جيل دولوز- ت: حسن عودة. سلسلة الفن السابع - وزارة الثقافة- دمشق 1997.

2- الصورة -الزمن- جيل دولوز- ت: حسن عودة. وزارة الثقافة- دمشق 1999.

3- فنسنت فان غوغ: الرواية الكلاسيكية لحياة عاشها بين الشهوة والحرمان- ايرفنج ستوت- ت: ناهض منير الريس. وزارة الثقافة- دمشق 1996.

4- سينمائيون أجانب خلف الكاميرا- حسان أبو غنيمة. اتحاد الكتاب العرب- دمشق 1986.

5- أفلامنا وأفلامهم -ساتيا جيت راي- ت: عبد الكريم ناصيف. سلسلة الفن السابع- وزارة الثقافة- دمشق 1991.

6- عرق الضفدع- اكيرا كوروساوا- ت: فجر يعقوب. دار نشواتي- دمشق 2001.

7- روبرت ألتمان- هيلين كايسر- ت: عمار أحمد حامد. وزارة الثقافة- دمشق 1996.

8- قصة الفن التشكيلي- محمد عزت مصطفى. دار المعارف- مصر 1964.

8 - السينما الاسبانية - محمد عبيدو - دمشق - 2006

ب- الدوريات

1- الثقافة العالمية- عدد خاص بالفن السابع 74-75 شباط آذار 1996.

2- العبقرية وداء الصرع- هنري غاستو. ت: كمال فوزي الشرابي المعرفة- العدد 383- آب 1995.

3- فان غوغ وكنيسة أوفر- ت: فائق دحدوح- الحياة التشكيلية- العدد 13- 1983.

4- مأساة فان غوغ- ت: بشير فنصة- الحياة التشكيلية- العدد 8-1982.

5- رسائل فان غوغ- د. شاكر عبد الحميد- الكويت- العدد 57. أيار 1982.

6- المأساة التاريخية للفنان فان غوغ- ت: سليم الهاشمي إلى الأمام- 1982.

7- فان غوغ: الأصل والسينما- غازي خلف- الديار 10 حزيران 1994.

8- الوصايا الثمانية لكيروساوا- سمير فريد- الحياة السينمائية. العدد 38- ربيع 1991.

9- عندما أخضع اللهب: من رسائل فان غوغ إلى شقيقه ت: عاصم الباشا- الحياة التشكيلة.

10- لوحة «الليل ذي النجوم» لفان غوغ -روجيه غارودي- ت: سلمان قطايه- ملحق الثورة الثقافي- 6-10-1977.

11- التشكيليون في السينما- ديانا جبور- فنون- العدد 991. 25-11-1999.

12- السينما والفن التشكيلي- حسين عبد العزيز- السينما- العدد 15- آذار 1970.

13- ألبسة جاهزة لروبرت ألتمان- ديانا جبور- فنون- العدد 251. 18-7-1996.

الفهرس

صدر للمؤلف:

1 – «وقت يشبه الماء» – شعر – دار الشيخ دمشق. 1987

2 – «الغياب ظلك الآخر» – شعر – صدر بالتعاون مع اتحاد الكتّاب العرب في دمشق 1992

3 – «تمارين العزلة» – شعر – اتحاد الكتّاب العرب بدمشق 2001.

4 – «ارتباكات الغيم» – شعر – وزارة الثقافة السورية 2004

5 – «السينما الصهيونية شاشة للتضليل» – دراسة – دار كنعان دمشق 2004

6 – «السينما الاسبانية» – دراسة – دمشق 2006

7 – «السينما في أمريكا اللاتينية» – المؤسسة العامة للسينما ووزارة الثقافة السورية – دمشق 2010

صورة الفنان التشكيلي في السينما

كان اكتشاف السينما لأفلام الفن التشكيلي حدثا فنيا وسوف نجد، مع انتشار السينما في العشرينيات من القرن العشرين، أن العديد من التشكيليين السورياليين كانوا يرون في السينما وسطا مثاليا لسبر واستكشاف عوالم أخرى. مان راي وهانز ريختر وفرانسس بيكابيا كانوا ضمن الفنانين الذين قاموا بمحاولات تجريبية مع الفيلم لغايات سوريالية.

بيكابيا كتب سيناريو فيلم (استراحة) من إخراج رينيه كلير. وسلفادور دالي شارك بونويل في كتابة وإخراج (كلب أندلسي) إن هذا الانتقال من الوسط التشكيلي إلى الوسط السينمائي يجعل هؤلاء الفنانين، وعلى نحو محتوم، يوجهون اهتماما وعناية أكبر بتكوين الصورة. عندما يأتي الرسام إلى الفيلم فإنه، بالضرورة يأتي حاملا معه نظرة التشكيلي إلى التكوين واللون. ولابد أن وظائف الرسام والمخرج السينمائي تغذي بعضها البعض.





